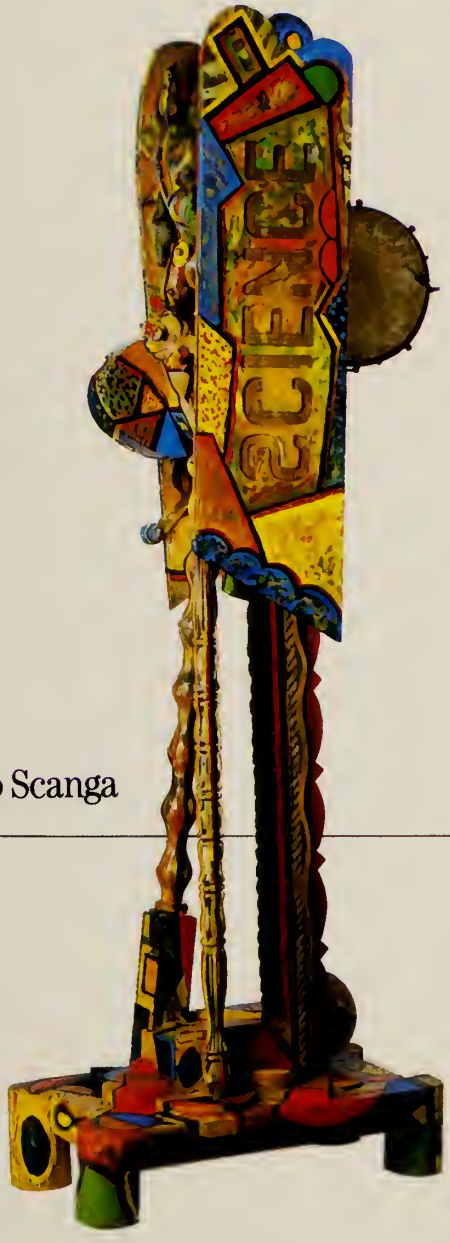
Tre artisti italo-americani

Three Italo-American Artists

Giorgio Cavallon



Italo Scanga

Costantino Nivola

Collezione Peggy Guggenheim

Three Italo-American Artists
Tre artisti italo-americani

In copertina/Cover
Giorgio Cavallon
Numero 1./Number 1. 1962
(cat. n. 10)

Costantino Nivola
Modello per il monumento alla "Brigata Sassari"./Model for "Brigata Sassari" Monument. 1963
(cat. n. 34)

Italo Scanga
Meta VIII (Scienza)./Meta VIII (Science). 1986
(cat. n. 83)

Tre artisti italo-americani

Three Italo-American Artists

Giorgio Cavallon Costantino Nivola Italo Scanga

Si ringrazia l'*Assitalia*
per aver reso possibile
la realizzazione della mostra

The exhibition is made possible
by a grant from *Assitalia*

A cura di Fred Licht

Curated by Fred Licht

Venezia, Marzo - Aprile 1988
Collezione Peggy Guggenheim

Bari, Settembre - Ottobre 1988
Castello Svevo

Venice, March - April 1988
Peggy Guggenheim Collection

Bari, September - October 1988
Castello Svevo

Assitalia
è assicuratrice ufficiale
della mostra

This exhibition is
ensured by **Assitalia**

Si ringrazia la Gamelion s.r.l.
per la preziosa collaborazione

ISBN 88-04-31367-6

Sommario

Contents

Thomas M. Messer

7
Ringraziamenti

7
Acknowledgments

Fred Licht

9
Tre artisti italo-americani
Giorgio Cavallon,
Costantino Nivola,
Italo Scanga

9
Three Italo-American Artists
Giorgio Cavallon,
Costantino Nivola,
Italo Scanga

37
Catalogo

37
Catalogue

39
Giorgio Cavallon

39
Giorgio Cavallon

56
Costantino Nivola

56
Costantino Nivola

87
Italo Scanga

87
Italo Scanga

Sono molto lieto di esprimere la mia più profonda gratitudine a tutti e tre gli artisti che hanno collaborato così validamente all'organizzazione di questa esposizione. Sinceri ringraziamenti vanno anche ai numerosi collezionisti, sia pubblici che privati, che così generosamente ci hanno messo a disposizione le opere di loro proprietà.
Ogni iniziativa che preveda il coinvolgimento di persone sulle due sponde dell'Atlantico risulta essere sempre un'ardua impresa. Senza il fattivo e intelligente sostegno da parte di Ann Kraft, degli uffici di New York, e di Renata Rossani, degli uffici di Venezia, questa mostra non sarebbe stata possibile.

It gives me great pleasure to express my deepest gratitude to all three of the artists who collaborated valiantly in the organization of this exhibition. Sincere thanks also go to the various owners, private as well as public, generous enough to lend us works in their possession.
Enterprises which involve both shores of the Atlantic are always arduous undertakings. Without the energetic and ingenious support of Ann Kraft in the New York office and of Renata Rossani in Venice, this exhibition would have been doomed.
Fred Licht

Ringraziamenti

In occasione del cinquantenario della Fondazione Solomon R. Guggenheim la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia ha recentemente allestito una mostra, intitolata Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim, *con cui ha voluto rendere omaggio all'importanza storica e alla benemerenza artistica di Peggy Guggenheim. Si può forse dire che questo atto rivolto al passato ha preparato il terreno per una proiezione nel futuro con una presentazione di arte contemporanea a Palazzo Venier dei Leoni. Con la mostra* Tre artisti italo-americani *la Collezione Peggy Guggenheim contribuisce per la prima volta attivamente a suscitare una certa consapevolezza dell'arte contemporanea, almeno in Italia.*

È quindi con grande fiducia che presentiamo questi tre artisti. Negli Stati Uniti, dove vivono e lavorano, Giorgio Cavallon, Costantino Nivola e Italo Scanga sono personaggi noti e affermati. Il loro inequivocabile talento viene quotidianamente confermato in modo tangibile da una produzione artistica della massima qualità. In Italia, ove nacquero, sono praticamente sconosciuti.

L'ambiguità insita nell'attribuzione di una nazionalità a questi artisti rende particolarmente appropriata la loro presentazione in un museo americano con sede in Italia. Vorrei esprimere la mia gratitudine agli artisti che hanno concesso di interrompere il loro ritmo di lavoro per presentare le loro opere in questa mostra ed ai collezionisti, citati in altra parte del catalogo, che hanno imprestato le opere privandosene per alcuni mesi.

L'esposizione viaggerà poi a Bari, una città con cui la Fondazione Solomon R. Guggenheim ha già avuto il piacere di collaborare in passato. I miei rispetti quindi a Riccardo Mola, Soprintendente per i Beni Culturali di Bari, al Sindaco Franco de Lucia, e a Tommaso Masiello, Assessore alla Cultura.

Assitalia, che ha assicurato le opere d'arte ha generosamente contribuito alle spese dell'esposizione sia a Venezia che a Bari. Vorrei concludere esprimendo la mia personale

Acknowledgments

The Peggy Guggenheim Collection, Venice, in this anniversary year of The Solomon R. Guggenheim Foundation, recently mounted an exhibition which paid tribute to the historical importance and to the artistic benefactions of Peggy Guggenheim - Peggy Guggenheim's Other Legacy. *This retrospective gesture might be said to have prepared the way for a probe into the future, for the first contemporary presentation at Palazzo Venier dei Leoni. With* Three Italo-American Artists *the Peggy Guggenheim Collection finds itself for the first time actively shaping contemporary artistic awareness in Italy.*

It is with great conviction that we present these artists. In the USA, where they live and work, Giorgio Cavallon, Costantino Nivola and Italo Scanga are renowned and senior figures. The fact of their remarkable talents receives tangible and daily confirmation from an artistic production of the highest qualitative order. In Italy, where each of them was born, they are unknown.

The ambiguity of these artists' national affiliations gives peculiar appropriateness to their presentation in an American museum located in Italy. I would like to extend my appreciation to the artists who have allowed their working routines to be interrupted by arrangements for this exhibition. Others, who are listed here separately, have selflesly lent works of art, depriving themselves for a period of several months.

The exhibition will travel subsequently to Bari, a city with which The Solomon R. Guggenheim Foundation has been pleased to share its exhibition in the past. My respects go also therefore to Riccardo Mola, Soprintendente per i Beni Culturali of Bari, to Mayor Franco de Lucia, and to Tommaso Masiello, Assessore alla Cultura.

Assitalia, which has undertaken to insure the works of art, has munificently contributed to the expenses of the exhibition both in Venice and Bari and I would like therefore to express my personal gratitude to Assitalia and to its President, Senatore Giovanni Pieraccini, without whom the exhibition would not have been possible.

Finally, I herewith acknowledge the contribution of Fred Licht, the Peggy Guggenheim Collection

gratitudine all'Assitalia e al suo presidente, Sen. Giovanni Pieraccini, senza il cui sostegno la mostra non avrebbe potuto aver luogo.

Infine esprimo il mio apprezzamento per il contributo dato da Fred Licht, curatore della Collezione Peggy Guggenheim, che ha ideato e selezionato questa mostra, e da Philip Rylands, Deputy Director della Collezione, nonché dal suo personale.

Thomas M. Messer
Direttore, Fondazione Solomon R. Guggenheim

curator, who conceived and selected this exhibition, as well as that of Philip Rylands, the Collection's Deputy Director, and to his staff for essential supporting tasks.

Thomas M. Messer
Director, The Solomon R. Guggenheim Foundation

Tre artisti italo-americani

Lo scopo principale della mostra attualmente presentata è quello di far conoscere al pubblico italiano il lavoro di tre artisti, italiani di nascita e di formazione, maturati nel clima culturale americano e ivi affermatisi sia presso la critica più avanzata che presso il pubblico. In Italia, invece, solo una parte della critica si è interessata alle loro opere. Quanto al pubblico, non è lecito in mancanza di adeguate esposizioni, aspettarsi un maggior interesse. Persino Nivola, noto in Italia più dei suoi colleghi, non ha mai goduto di una notorietà pari all'importanza della sua opera.
Al di là di questo primo significato piuttosto ovvio, l'esposizione vuole sollevare una serie di domande forse scomode, ma di notevole interesse per l'Italia, la cui cultura da tempo si sviluppa non solo nell'ambito nazionale, ma con altrettanto successo, in ambienti d'oltre oceano dove la presenza italiana è un fatto ormai riconosciuto. Senza voler destare sentimenti sciovinistici, agli organizzatori della mostra sembra importante indagare sulla natura e sul valore della sopravvivenza di certe tradizioni culturali italiane nell'opera di artisti che lavorano all'estero, valori che nella stessa Italia sono o tramutati o addirittura del tutto spariti.
Sarà possibile alla critica italiana riconoscere un carattere italiano (benché si tratti di un carattere italiano in certo qual modo distante e frammisto ad esperienze totalmente diverse) come ha constatato la critica americana nell'opera, pur così diversa, di Cavallon, Nivola e Scanga? Questi valori "italiani" intravisti dalla critica americana (che però non ha mai sconfessato questi artisti come artisti americani) saranno poi assimilabili nella cultura italiana odierna: cultura cioè radicalmente orientata verso considerazioni internazionali nei decenni che sono passati da quando Cavallon, Nivola e Scanga si trasferirono in America? Si può, forse, definire un'immagine dell'arte italiana odierna in maniera più ampia, più ricca e più completa considerando le opere di artisti come Cavallon, Nivola e Scanga? Sono quesiti questi che comportano il rischio di slittare dal "nazionale" al "nazionalista". Ed è proprio per questo motivo che un museo americano con sede in Italia può permettersi di indugiare su argomenti che per un museo italiano potrebbero facilmente risultare troppo carichi di compiacenza patriottarda.

Three Italo-American Artists

The main intention behind this exhibition is to present to the Italian public the work of three artists who are Italian by birth, but whose art has matured in the context of American culture. It is in America that they have established themselves, with both the critics and the public. In Italy they are known only to an elite of avant-garde critics. The Italian public can hardly be expected to know their work, since the exhibitions that would make this possible have not yet taken place. Even Nivola, perhaps the best known in Italy of the three, has never enjoyed a success comparable to the importance of his work.
Quite apart from this first and rather obvious purpose, the exhibition is intended to raise a number of awkward questions - questions which are of considerable interest for Italy whose culture has for some time been developing not only on Italian national territory, but also in faraway places where there is by now a stable Italian population. Without wishing to arouse chauvinistic sentiments, the curator of this exhibition gives importance to enquiring into the nature and worth of the survival of certain cultural traditions in the work of Italian artists who live abroad, artistic traits that in Italy may have been transformed with time or may even have disappeared entirely.
Can Italian critics, like their American colleagues, discern "Italian-ness" (even if in some way remote, with an admixture of different experiences) in the work of Cavallon, Scanga and Nivola? The "Italian" qualities perceived by American critics (who have never, it should be said, denied to these artists their American-ness) - can they be assimilated into present day Italian culture, which has opened itself so radically to international artistic concerns in the years since Cavallon, Nivola and Scanga moved to the States? Can one perhaps provide Italian art today with a wider definition, richer and more complete, if one includes the work of expatriate artists? Such questions carry with them the risk of slipping from the "national" to the "nationalistic". But for precisely this reason an American museum with a branch in Italy can allow itself to take up such questions which, for an Italian museum, may easily seem too charged with partisan bias.
It is unwise for a non-Italian to speak of the

Non è certo prudente per un non italiano parlare degli aspetti costanti e tipici della civiltà italiana, anche se non si può negare l'esistenza di tali aspetti. Ed è altrettanto poco saggio influire sul godimento diretto dell'opera dei nostri tre artisti con considerazioni che hanno probabilmente poco a vedere con i loro quadri e le loro sculture. C'è solo una scusa plausibile per una tale presunzione: noi che abbiamo beneficiato del genio italiano spesso sentiamo il bisogno di manifestare la nostra gratitudine e ci pare naturale farlo rendendo omaggio a tre artisti che hanno dato nuovo lustro ad un'antica tradizione e che allo stesso tempo hanno assorbito valori ed ideali di una civiltà molto diversa. Possiamo solo sperare di farci perdonare se per raggiungere questo scopo abbiamo dovuto ricorrere a vaghe astrazioni, quali ad esempio la "nazionalità", perché talvolta il linguaggio risulta insufficiente. E non va dimenticato che le opere d'arte esposte non gravate da considerazioni critiche o storiche dovrebbero costituire sempre il tema centrale di qualsiasi mostra. Se in questa introduzione si cerca di presentare le opere sotto una luce particolare, ciò è dovuto alla peculiarità didattica insita nella Collezione Peggy Guggenheim: una fondazione americana operante in Italia con criteri internazionali. Siamo certi che i visitatori della mostra si sentiranno assolutamente liberi di rifiutare i riferimenti della nostra presentazione per incontrarsi con Cavallon, Nivola e Scanga senza giudizi precostituiti.
L'arte stessa non tollera considerazioni di nazionalità. L'artista, però, soprattutto l'artista costretto per varii motivi a svolgere la sua carriera fuori dal suo ambiente natio, deve per forza rendersi conto di ogni cambiamento nel clima culturale e umano. Spetta al nostro pubblico decidere se queste considerazioni lasciano traccia nella sua opera. La Collezione Peggy Guggenheim comunque è lieta di ampliare il dialogo con la presentazione di tre artisti di altissimo livello che nella loro arte hanno trovato una particolare armonia fra diverse tradizioni nazionali, armonia che ci auguriamo verrà accettata da tutti coloro che troppo spesso badano a ciò che tende a dividere.

La presenza di artisti americani in Italia risale al Settecento e rientra nella tradizione del tirocinio

constants and characteristics of Italian civilization, even if one were to grant that such constants and characteristics exist. It is certainly just as unwise to obfuscate the enjoyment of the work of our three artists with speculations that have probably little to do with the finished paintings and sculptures. There is only one excuse possible for such presumption: we who have been the beneficiaries of the Italian genius feel the need to manifest our gratitude. It is natural to do so by honoring three artists who have given new lustre to an ancient tradition while simultaneously absorbing values and ideals of a very different civilization. If in the pursuit of such a goal it becomes necessary to speak of such vague abstractions as "nationality" we can only hope to be forgiven because language is sometimes a very clumsy instrument. And always, it must be remembered, the works of art on display unencumbered by critical or historical speculation, should remain the central issue. If, in this introduction, a particular kind of illumination is attempted, it is due entirely to the potentially instructive peculiarity of the Peggy Guggenheim Collection: an American foundation dedicated to international criteria operative in Italy.
It is assumed that all visitors to the exhibition will feel absolutely free to reject the bias of our presentation in order to come to grips with Cavallon, Scanga and Nivola on their own terms. Art itself does not tolerate considerations of nationality. The artist however - above all the artist obliged for various reasons to conduct his career far from his native land - must perforce come to terms with every change in his cultural and human surroundings. It is the task of the public to judge whether this has left its mark on the artist's work. The Peggy Guggenheim Collection is pleased therefore to widen the terms of reference of this dialogue presenting three artists of the highest quality, who have forged their own peculiar harmony between diverse national traditions - a harmony which we hope will be accepted by those who too often stress that which tends to divide.

The presence of American artists in Italy dates back to the eighteenth century and forms part of the artistic *tirocinio* hinged above all on Rome.

artistico imperniato soprattutto su Roma. Dai tempi di Benjamin West, approdato a Roma nel 1760 e affermatosi immediatamente fra conoscitori e dilettanti internazionali e romani come talento di prim'ordine, il susseguirsi di scultori e pittori americani in Italia divenne un fatto altrettanto normale che la presenza di giovani artisti francesi o tedeschi, mentre la situazione inversa di artisti italiani che lavoravano in America non si verificava che molto raramente e come fatto effimero. Ceracchi aveva operato in America per qualche anno prima di morire ghigliottinato a Parigi nel 1802. Brumidi, molto più tardi venne a Washington per affrescare la cupola del Campidoglio, senza però lasciare dei discepoli. Man mano, durante l'Ottocento cominciarono ad arrivare in America i tagliapietra, tanto importanti per lo sviluppo della scultura monumentale negli Stati Uniti.
Però durante tutto l'Ottocento gli artisti italiani desiderosi di inserirsi in un ambiente artistico più vitale o più remunerativo di quello italiano si trasferivano o in Inghilterra (Marochetti) o in Francia (Boldini). L'evoluzione dell'arte americana durante tutto il Settecento e per la maggior parte dell'Ottocento era dovuta agli artigiani e agli artisti di estrazione anglosassone. Lo sparuto numero di artisti di formazione tedesca, d'altronde, non cambia la situazione, essendo la pittura inglese inestricabilmente coinvolta con la pittura tedesca dai giorni di Holbein in poi.
Solo durante gli anni Venti del nostro secolo comincia la partecipazione di artisti di estrazione, ma non di formazione, italiana. I rapporti che questi artisti mantengono con le tradizioni culturali italiane (o in maniera più generica con le tradizioni mediterranee) non sono visibilmente diversi dall'influsso del grande filone classico subito da altri artisti americani: cioè una conoscenza più o meno profonda, più o meno sentita, più o meno di seconda mano delle grandi conquiste artistiche del Rinascimento italiano. Un Joseph Stella, per esempio, benché di famiglia italiana e cresciuto nell'ambito di Little Italy, affronta la pittura in maniera che comporta sì una componente importante di cultura mediterranea, ma questa componente non è diversa da quella che si può scorgere anche nelle opere dei suoi coetanei americani, qualunque sia la loro origine etnica.

Since the time of Benjamin West, who arrived in Rome in 1760 and was immediately acclaimed by both Roman and international amateurs as a first-rate talent, the waves of American painters and sculptors in Italy became as much a normal fact as the presence of French or German artists. But the opposite trend, of Italian artists working in America, was only rare, and constituted a merely ephemeral experience. Ceracchi worked in America a few years before being guillotined in Paris in 1802. Brumidi, much later, went to Washington to fresco the dome of the Capitol, but left no "school". Gradually in the course of the nineteenth century, stonecutters began to go to America and were to play an important role in the development of monumental sculpture in the United States. However, throughout the nineteenth century those artists in search of a more vital artistic ambience and higher rewards than they could find in Italy moved either to England (Marochetti) or to France (Boldini). The evolution of American art in the eighteenth century and for most of the nineteenth century was owed to craftsmen and artists of Anglo-Saxon origin. Those few artists of German extraction did not alter the situation, since the English school had, since Holbein's time, been inextricably related to German painting.
It is only in the 1920s that we begin to find in America artists Italian by extraction though not by training. Any ties that these artists maintained with Italian cultural tradition (or more generally with Mediterranean culture) are indistinguishable from the influence of the great classical tradition felt by other American artists: in other words, the knowledge, more or less profound, more or less felt, more or less second hand of the great artistic triumphs of the Italian Renaissance. Joseph Stella, for example, although of an Italian family and although he grew up in "Little Italy", brought to his painting a component of Mediterranean culture, but a component no different from that apparent in his contemporaries, whatever their ethnic origin. Stella, Marca-Relli and others belong to a basically American culture with a tendency to the avant-garde which only sporadically provokes questions concerning national traditions.
A very different situation pertains to artists who for varying reasons sought in America the

Stella, Marca-Relli... appartengono a una cultura di sfondo americano ma tendente verso un'avanguardia che solo sporadicamente si pone domande riguardo l'appartenenza a tradizioni nazionali.
Molto diversa la situazione degli artisti italiani che scelsero per vari motivi di cercare in America condizioni, valori, esperienze ritenuti essenziali per il loro sviluppo artistico. Per loro, la conoscenza di un modo di esprimersi, di creare, di affrontare la vita quotidiana faceva necessariamente parte della loro personalità. Era talvolta la consapevolezza di appartenere a una grande tradizione umanistica, una tradizione che per pressioni politiche-culturali non era più possibile proseguire nella stessa Italia, che li spingeva all'emigrazione. L'evasione di un artista italiano verso la Francia è ben altra cosa dall'emigrazione in America. La Francia, specie negli anni Venti e Trenta, rappresentava il centro universalmente riconosciuto della cultura europea. Andare a Parigi come vi andarono Severini e Modigliani significava inserirsi in un iter artistico quasi *de rigueur*, paragonabile al soggiorno fiorentino di Manzoni. Lasciare l'Italia per recarsi in America era una scelta tradizionalmente comprensibile perché faceva parte dell'emigrazione italiana che ormai, come tutti i grandi movimenti del passato, era entrata in fase di epopea.
Ma l'emigrare di artisti come Cavallon o Nivola non può essere considerato alla stregua dell'emigrazione degli anni 1890-1915. Non era l'unica via d'uscita dalla disperazione verso un continente che prometteva, se non sempre agiatezza, almeno sopravvivenza. Era piuttosto lo slancio verso lo stimolo dell'ignoto, verso tutto ciò che neppure Parigi poteva offrire.
Tenendo presente lo scopo della mostra, il numero di artisti nati e formatisi in Italia, ma maturati artisticamente negli Stati Uniti, è molto vasto. La scelta di Cavallon, Nivola e Scanga è stata basata sull'ottima qualità della loro opera e sulla natura della loro diversità. Nivola è completamente assorbito dal materiale e dall'azione necessaria alla scultura così come Cavallon dipende totalmente da pigmenti e pennelli. Scanga, se pur lontano dal cercare una simbiosi fra pittura e scultura, semplicemente rifiuta di riconoscere qualsiasi categoria ben definita della composizione artistica,

conditions, the values and experiences deemed essential for their artistic development. It was sometimes the awareness of belonging to a great humanist tradition, a tradition which due to cultural-political pressures could no longer be promoted in Italy, that urged them to emigrate. The flight of an artist from Italy to France is quite different from his emigration to America. France, particularly in the 1920s and 1930s, was the universally acknowledged capital of European culture. To go to Paris as Severini and Modigliani did was for them an artistic pilgrimage, like Manzoni's sojourn in Florence. Traditionally, to leave Italy for America was a comprehensible choice and formed part of the Italian emigrations which by then, like all the great movements of the past, had entered into a phase of *epopea*. But the emigration of artists like Cavallon and Nivola cannot be explained in the context of the emigrations of 1890-1915. It was not the only desperate way out towards a continent that promised, if not always comfort, at least survival. Instead it was the flight towards the stimulus of the unknown, towards that which not even Paris could offer.
Given the purposes of the exhibition, the choice of artists born and formed in Italy, but achieving their full artistic maturity in the United States was very large. The selection of Nivola, Cavallon and Scanga was based on the high quality of their work, and on the nature of their diversity. Nivola is as totally involved with the materials and the actions necessary for sculpture as Cavallon is totally committed to pigment and to brushes. Scanga, far from attempting a symbiosis between painting and sculpture, simply refuses to recognize any established category of artistic endeavor, grasping at any technique, any material, any form of reality, any reference to past styles that suits his exigencies of the moment. They also represent three very different attitudes towards being transplanted from Italy to America. Cavallon moved permanently to New York after a preliminary, exploratory voyage, convinced of the latent energies, the future possibilities of America as a field of artistic activity. Nivola left Italy under political pressure in 1939 interrupting the beginnings of a promising career and ready to

ma si affida a qualsiasi tecnica, a qualsiasi materiale, a qualsiasi forma di realtà, a qualsiasi riferimento agli stili passati pur che soddisfi le sue esigenze del momento. Essi inoltre rappresentano tre reazioni molto diverse al fatto di essere trapiantati dall'Italia in America. Cavallon si stabilì definitivamente a New York dopo un viaggio di esplorazione preliminare convinto delle energie latenti e delle future possibilità dell'America come campo di attività artistica. Nivola lasciò l'Italia, data la situazione politica, nel 1939 interrompendo agli esordi una carriera promettente e pronto a misurarsi con un ambiente circostante sconosciuto e che lo metteva a disagio, ma che imparò ad apprezzare e assimilare solo dopo un lungo periodo di adattamento nell'America del tempo di guerra. Scanga giunse in America in circostanze che ricordano più da vicino le speranze e i terrori tipici che hanno sempre fatto parte dell'epica nazionale dell'emigrazione italiana. In un periodo di distinzioni sociali, finanziarie e soprattutto geografiche molto nette, egli era ben conscio di non poter mai sperare di avere le opportunità di un'educazione approfondita che l'America può dare con le sue sfide e con i suoi sistemi educativi flessibili. E come per ognuno di loro le ragioni che li indussero a lasciare l'Italia furono diverse, così lo fu il loro successivo rapporto con l'Italia e con le tradizioni italiane.
È stata questa varietà di motivazioni, che mette in risalto il fenomeno degli artisti italiani in America, a contribuire a determinare la selezione di questi artisti. La decisione di non prendere in considerazione l'ultima generazione di artisti italiani in America è stata assolutamente consapevole. Nel mondo dell'arte attuale i termini emigrazione ed espatrio non hanno significato. Assistiamo oggi al meritato trionfo di una lotta secolare per giungere ad una internazionalità assoluta della classe colta mondiale. Ma soprattutto nel campo dell'arte, le considerazioni sia spirituali che quelle concrete di mercato, hanno creato le condizioni per cui l'artista, più che appartenere ad una tradizione nazionale, fa parte di un clan in cui i riti tribali, i tabù e le ricompense sono le stesse a Milano, Parigi, Stoccarda, New York e Tokyo. Le vite e le opere di questi tre artisti rappresentano perciò un fenomeno storico specifico del ventesimo

confront unknown disturbing surroundings which he learned to appreciate and assimilate only after a considerable period of adjustment in wartime America. Scanga went to America under circumstances resembling more closely the classical hopes and terrors that have always been part of the Italian national epic of emigration. At a time of still very sharp social, financial, and above all geographical distinctions, he knew that he could never hope to have the opportunities of a thorough training that America with its challenges and flexible educational systems could provide. Just as their reasons for leaving Italy are different in each case, so is their latest relationship to Italy and Italian traditions, which will have to be examined in turn. It is this variety of motivation, illuminating as it does the phenomenon of Italian artists working in America, that helped to determine the selection of artists. If the youngest generation of Italian artists working in America has been omitted, the decision was fully conscious. In today's art world, emigration is as meaningless as expatriation. We witness today the merited triumph of a century-old struggle for total internationalism on the part of the world's intelligentsia. But especially in the field of the arts both the spiritual as well as the concrete market considerations have created conditions in which the artist, rather than belonging to any kind of national tradition, is a member of a clan whose tribal rites, taboos and rewards are the same in Paris, Milan, Stuttgart, New York, or Tokyo. The lives and the works of the three artists therefore represent a specific historical phenomenon of the twentieth century, which lends an additional interest to one's enjoyment of their highly individual and timeless expressions.

Giorgio Cavallon

Born in Sorio (Vicenza), 1904. He had his first public role as assistant to Arshile Gorky, on the monumental frescoes (now destroyed) for the W.P.A. He was co-founder of the "American Abstract Artists" in 1936, and of the famous "The Club". From 1950 he exhibited in New York's best known galleries such as those of Sidney Janis and

secolo che conferisce un ulteriore interesse all'apprezzamento delle loro espressioni altamente individuali e senza tempo.

Giorgio Cavallon

Nato a Sorio (Vicenza) nel 1904 ebbe i suoi primi incarichi di carattere pubblico come assistente di Arshile Gorky mentre quest'ultimo eseguiva affreschi monumentali (ormai distrutti) su commissione della WPA (Ente governativo ideato da Franklin Roosevelt per sostenere gli artisti durante la depressione). Co-fondatore del gruppo American Abstract Artists nel 1936 e del celeberrimo "The Club". Dal 1950 espone nelle gallerie più note di New York come la Sidney Janis e la Kootz. Le sue opere sono accolte in tutti i più prestigiosi musei d'America.

Pochi artisti al giorno d'oggi sono così assolutamente restii a parlare di se stessi, delle loro origini, delle loro aspettative o delle loro realizzazioni. Cavallon parla solo in termini molto vaghi con tenerezza della sua infanzia nel Veneto, non parla affatto del periodo 1930-1934 quando tornò in Italia dopo essere emigrato in America. Una sua opera di questo periodo, un ritratto del padre, è conservata gelosamente a casa. È un'opera profondamente legata alle tradizioni della ritrattistica veneziana del sedicesimo secolo: espressiva e modesta nella composizione, eloquente innazitutto grazie ai sottili equilibri di sfumature e alla sonorità cromatica. L'America non ha soffocato gli impulsi che costituiscono il patrimonio naturale di Cavallon, ma ha conferito loro un nuovo accento. Lo stesso artista attribuisce ugual importanza alle sue radici culturali (veneziane) e al suo nuovo ambiente (americano). Non è possibile esaminare più a fondo questi elementi ed egli preferisce astenersi da ulteriori analisi. Se messo alle strette, ammetterà di sentirsi a casa quando ritorna in Italia dove però non potrebbe restare senza danneggiare seriamente il suo estro artistico. Limitandoci ad un esame superficiale, è abbastanza facile individuare gli elementi che secondo i criteri americani costituiscono specificamente la formazione italiana di Cavallon. Il vivo senso del

Sam Kootz. His works are present in all the most prestigious museums of America.

Few artists today are as stubbornly unwilling to talk about themselves, their origins, their hopes or their satisfactions. Of his childhood in the Veneto he speaks only in general terms of great pleasure and tenderness. Of the period 1930-1934, when he returned to Italy after having emigrated to America, he speaks not at all. A work at this time, a portrait of his father, is jealously kept at home. It is a work that is deeply indebted to the traditions of sixteenth century Venetian portraiture: forthright and modest in composition, eloquent primarily by dint of its subtle tonal balances and by the sonority of its colors. America did not stifle the impulses of Cavallon's heritage, but gave them a new inflection. Cavallon himself attributes equal importance to his cultural (Venetian) roots and to his new (American) surroundings. To be specific about such elements is impossible and he prefers to refrain from further analysis. If pressed, he will admit to always feeling very much at home when he returns to Italy, but that he could not return there to live without deep injury to himself as an artist.
Superficially, it is easy to single out the elements that strike American critics as belonging specifically to Cavallon's Italian background. His sensitivity to color can be related to the Venetian passion for rich chromatic modulations. There is also a serene lyricism that is often (but not always justifiably) related to Venetian or more generally Italian traditions. Certainly these are the strongest impressions one receives when first seeing his paintings. Nor are these impressions contradicted by longer acquaintance. They are overlaid, however, by one's subsequent awareness of a discipline that is of a very different inflection. French influences are certainly involved in his early formation. As John Ashbery has pointed out, an affinity to Cézanne must be responsible for the rigorous control over volume-void relationships in all of his earlier paintings, such as the *Chair* (Ill. 1). For my part, I suspect that Ozenfant's paintings and more especially Ozenfant's writings must have made a profound impression on the transitional phase of his painting in the late 1930s in which he

colore può essere ricondotto alla passione tutta veneziana per le ricche modulazioni cromatiche. Si nota anche un liricismo sereno che viene spesso (anche se non sempre a ragion veduta) posto in relazione con le tradizioni veneziane o più generalmente italiane.
Queste sono di certo le impressioni più forti che si provano nell'incontrare la sua pittura. Impressioni queste che un più lungo contatto non potrà smentire. L'arte francese ha senz'altro influito sulla sua prima formazione. Come John Ashbery ha rilevato, si deve far risalire a un'affinità con Cézanne il suo controllo rigoroso del rapporto volumetrico vuoto-pieno riscontrabile in tutta la sua pittura giovanile, come ad esempio nell'opera *La sedia* (fig. 1). Da parte mia, sospetto che le opere di Ozenfant, e più precisamente gli scritti di Ozenfant, debbano aver fortemente influito sulla sua pittura nella fase di transizione negli ultimi anni Trenta in cui egli si sottrae ai colori luminosi che costituivano la delizia dei suoi primi anni e a cui era destinato a tornare dopo il 1940 circa.
L'istruzione che Cavallon ricevette in America era tanto accademica quanto immaginativa (ed è ancora John Ashberry che nel suo saggio del 1977 sottolinea questo aspetto peculiare dell'educazione artistica americana degli anni Trenta). L'artista era lasciato libero di inventare il suo linguaggio espressivo, ma la funzione della linea quale elemento di coesione e di separazione era oggetto di insistente studio accademico, così come lo era la pennellata, la densità o la trasparenza delle zone pittoriche o le armonie compositive dei volumi modellati. È in questa fase che il rapporto luce-colore perde molta della sua qualità sensuale nelle opere di Cavallon (fig. 2). Dalla luminosità nel senso tradizionale veneziano (cioè la luce carica del suo stesso colore che illumina le forme con una diversa gamma di colori o conferisce sostanza all'atmosfera) si passa nelle opere mature dopo il 1940 alla luce che diventa una pura radiazione che non richiede ostacoli o filtri per manifestarsi.
L'aspetto inquietante di questa "spiritualizzazione" graduale che si rileva nell'opera di Cavallon, non comporta la perdita di una seria abilità manuale.
I pigmenti sono stesi con padronanza assoluta, sebbene l'intensità della luminosità dia ai suoi quadri un bagliore incorporeo che viene

forbids himself the colored light which was the delight of his early years and to which he was destined to return after ca. 1940.
The training Cavallon received in America was as academic as it was inventive (again, it is John Ashbery in his essay of 1977 who points to this peculiarity of American art education in the thirties). He was left free to invent his own imagery, but the function of line as a binding and as a separating element was explored with great academic insistence as was the nature of brushwork, the density or transparency of color areas or the compositional harmonies of modelled volumes. It is during this phase that Cavallon's color-light loses much of its voluptuous quality (Ill. 2). From being illumination in the traditional Venetian sense (i.e. a light charged with its own color either illuminating forms of a different color-range or giving substance to atmosphere), light in the mature works after 1940 turns into a pure radiance that no longer depends on obstacles or filters to manifest itself.
The puzzling aspect of this gradual "spiritualization" noticeable in Cavallon's work does not involve a loss of solid craftsmanship. Pigments are brushed with an ever increasing masterly lavishness. Though the intensity of light-radiance gives his paintings an insubstantial glow that is usually associated with stained-glass, the substantiality of his colors gains rather than loses in expressive presence.
The suffusion of light, the disembodiment of color, the energy with which the brush is applied are all hallmarks of American avant-garde painting during the forties and early fifties (Rothko, Baziotes, Gottlieb, Pollock, etc.). Of course, each of these artists had his very personal origins and motivations. Each also maintained a highly individual system of forms which either received or projected the overall radiance of the composition. For Rothko, the light was produced by chromatic tensions as well as by the ambiguity of ground and superimposed form. The periphery of Rothko's mature paintings can be read either as steady ground or as a grid-like framework. The interior rectangles of color sometimes appear to be suspended in front of the peripheral structure or contained behind it. There is an austere and

1. La sedia - The Chair

2. Senza titolo - Untitled, 1977

comunemente associato alle vetrate, la corposità dei suoi colori aumenta piuttosto che diminuire l'espressività.
La diffusione della luce, la scomposizione del colore, l'energia della pennellata sono tutti segni identificativi della pittura dell'avanguardia americana degli anni Quaranta-inizio Cinquanta (Rothko, Baziotes, Gottlieb, Pollock...).
Ovviamente ognuno di questi artisti aveva origini e motivazioni personali.
Ognuno inoltre conservava un suo proprio sistema individuale di forme che o riceveva o proiettava la luminosità globale delle composizioni.
Per Rothko la luce era prodotta da tensioni cromatiche unite all'ambiguità della forma elementare e sovrapposta. La superficie delle opere mature di Rothko può essere vista sia come base solida che come struttura intrecciata. I rettangoli interni di colore sembrano talvolta sospesi davanti alla struttura superficiale e tal'altra contenuti dietro di essa. Esiste un ordine austero e gerarchico che ha indotto certi critici e taluni collezionisti a considerare i dipinti di Rothko come pale d'altare.
L'uso che Cavallon fa della luminosità è di tipo diverso, non architettonico, sebbene superficialmente riconducibile a quello di Rothko. La successione delle zone di colore, sebbene spesso incapsulate in quadrati e rettangoli, fa parte di una luce in continua espansione, proprio come le bande dello spettro sono esse stesse luce pur contribuendo ad una luminosità ancora maggiore. L'effetto ricorda l'opera tarda di Tiepolo in cui forme definite sono liberamente sospese in un continuum di luce-spazio che non ha alcuna struttura prospettica, nessun punto di fuga, nessuna periferia, nessun centro... eppure questa luminosità sospesa, illimitata non agisce sull'autonomia espressiva delle forme rimpicciolendole o negando loro una base solida su cui potersi poggiare. C'è un ordine e una logica che si percepiscono immediatamente, ma sono ordine e logica di luce avvolgente e non di sostanza. Se Cavallon è avaro di parole, è proprio perchè queste sono riduttive e costrittive. La sua visione è di tipo totalmente diverso. Il segreto sembra celarsi nell'uso che egli fa del bianco.
In un'intervista rilasciata a Diane Kelder egli ha

hierarchic order which make it possible for certain critics and certain collectors to think of Rothko's paintings as altarpieces.
Cavallon's treatment of radiance though superficially related to Rothko's is of a different, non-architectural order. The sequence of colored areas, though frequently blocked out as squares and rectangles, are part of a continuously expanding light just as the band of a spectrum are in themselves light while also participating in an even greater luminosity. The effect finds a certain similarity in Tiepolo's late work in which defined forms are freely suspended in a light-space-continuum which has no perspectival structure whatsoever, no vanishing point, no periphery, no center... and yet this suspended limitless radiance does not threaten the expressive autonomy of the forms by dwarfing them or by withholding a firm ground on which they can come to rest. There is an order and a logic that one grasps immediately, but it is order and logic of enveloping light and not of substance. If Cavallon is shy of words it is precisely because words set limits and pin things down. His vision is of an entirely different sort.
The secret seems to lie in his use of white. In an interview with Diane Kelder he suggested that he uses white "to cancel things out". The phrase needs to be taken literally. It is the "thingness" of the underlying color-areas that is cancelled. Reds, greens, yellows and blues are distilled by the whites until they hover like fragrances, without having the density, surface attraction or physically determinable location which belongs to all "things".
In the seventies, Cavallon began to reintroduce clearly shaped signs woven into the expansive fabric of color areas. These signs introduce a center of gravity into the composition that gives them a firmer structural discipline. Though radiance in a constant state of expansion remains the primary theme of Cavallon's paintings, the relationship of forms to the frame and to each other is marked by a noticeable tension which centers on the graphically outlined signs. In turn, the greater forcefulness of these later compositions allows Cavallon greater monumentality. The expanding quality with which his color harmonies were endowed has always implied a dimension that

formulato l'ipotesi di usare il bianco per «cancellare le cose». Si deve prendere la frase alla lettera. È la «essenza delle cose» nelle zone colorate sottostanti che viene cancellata. I rossi, i verdi, i gialli e i blu sono distillati dai bianchi finché si librano come fragranze senza avere la densità, la tensione superficiale o la collocazione fisica che appartiene a tutte le "cose".
Negli anni Settanta Cavallon ha iniziato a reintrodurre dei segni formati chiaramente, intrecciati nel tessuto delle zone colorate in espansione.
Questi disegni introducono un centro di gravità nella composizione, conferendo una più forte disciplina strutturale.
Sebbene la luminosità in un continuo stato di espansione rimanga il tema principale della pittura di Cavallon, la connessione esistente fra forme e struttura è delineata da una forte tensione incentrata sui segni determinati graficamente. In cambio la forza prorompente di queste ultime composizioni permette a Cavallon di raggiungere una maggiore monumentalità.
La capacità di espansione di cui sono dotate le sue armonie cromatiche ha sempre comportato una dimensione che dà l'impressione di essere più grande del formato vero e proprio delle sue tele.
Dimostrando un crescente interesse per i segni sospesi e per le forme chiaramente identificabili, Cavallon è passato a tele più monumentali di ancor maggiore luminosità e complessità armonica.
L'effetto è ora più celebrativo e sembra essere rivolto alla partecipazione di tutta una comunità più che a quella del singolo spettatore.
Quando verrà scritta la storia dell'arte americana degli anni Cinquanta, probabilmente potrà risultare che la sua vera gloria ed importanza non deriva dai cinque o sei talenti i cui nomi sono diventati di repertorio anche per il pubblico meno esperto. Sarà probabilmente invece la sorprendente varietà di artisti e il grado di qualità veramente elevato raggiunto dalle loro opere che rappresenterà la caratteristica più preziosa di un'epoca straordinaria della civiltà occidentale. Considerato da questo punto di vista, i quadri di Cavallon saranno classificati fra i più rimarchevoli fra quelli dei suoi contemporanei su entrambe le sponde dell'Atlantico.

seemed bigger than the actual format of his canvases. With a growing interest in suspended signs and clearly identifiable forms, he progressed to more monumental canvases of still greater luminosity and increased harmonic complexity.
The effect is now more celebrative and seems to be addressed to communal participation rather than to a single viewer.
When the history of mid-century art in America is written, it may very well turn out that its true glory and importance is not dependent on the five or six talents whose names have become part of the repertory even of the general public. Instead, it will probably be the astonishing variety of artists and the consistently high level of quality in their achievement that will appear as the most precious characteristic of an extraordinary epoch of western civilization. Considered from this point of view, Cavallon's paintings will certainly rank with the most respected of his contemporaries on both sides of the Atlantic.

Costantino Nivola

Born in Orani (Nuoro), 1911. Took sculpture courses at the Istituto di Monza before emigrating to America. At first only recognized within the restricted circle of the New York avant-garde, he later achieved wider public recognition with the execution of monumental architectonic reliefs such as those at the Harvard office of Olivetti (now moved to the Science Center at Harvard University) and at the Government Center of Albany, capital of the state of New York. In Italy, he is better known for his terracotta pieces than for his larger-scaled works.

Tino Nivola confronts the complex multiplicity deriving from his cultural double citizenship more consciously than Cavallon and in a more positive manner than Scanga. He is always drawn to travelling physically as well as spiritually between these poles and needs the nourishment of both. Yet his sojourns in both countries are fraught with unexpected modulations. While in Italy, he maintains an attitude towards all things Italian that is at once affectionate and corrosively ironic.

Costantino Nivola

Nato a Orani (Nuoro) nel 1911, seguì i corsi di scultura all'Istituto di Monza prima di emigrare in America. In un primo tempo apprezzatissimo solo nell'ambiente ristretto dell'avanguardia newyorkese, ebbe poi i suoi successi più noti al grande pubblico con monumentali rilievi architettonici come quello della sede Olivetti di New York (ora trasferito al Science Center della Harvard University) e dei palazzi del Government Center di Albany, capitale dello stato di New York. In Italia sono più note le sue terracotte che i suoi lavori di grande mole.

Tino Nivola affronta la complessa molteplicità derivante dalla sua doppia cittadinanza culturale in modo più consapevole di Cavallon e più positivo di Scanga. Egli è sempre portato a muoversi fisicamente e spiritualmente fra questi due poli traendo sostentamento da entrambi. Eppure i suoi soggiorni in tutti e due i paesi sono ricchi di modulazioni inaspettate. Mentre si trova in Italia, mantiene un atteggiamento verso tutte le cose italiane che è allo stesso tempo di affetto e di ironia corrosiva. Sia le *grandeurs* che le *misères* dell'Italia sono viste in un'ottica "obliqua". Viceversa, in America, il suo modo di pensare, il suo lavoro, la sua stessa esistenza sono intrise di nostalgia per l'Italia.
In entrambi i casi un sottile fattore temporale interseca il tessuto della sua opera: egli è consapevole che la Sardegna della sua infanzia non è paragonabile alla Sardegna attuale malgrado quelle costanti intangibili che danno a questa terra il suo carattere peculiare. Anche l'America esiste per lui in due versioni molto distinte: quella degli anni Quaranta con i suoi fermenti esuberanti, le sue esitazioni e le sue ardite speranze e l'altra America, successiva, così potente, talvolta allegra, talvolta spaventata.
Le tensioni e le irritazioni causate dall'appartenenza a due tradizioni completamente diverse costituiscono un elemento di continuo stimolo che gli è necessario come lo è la materia con cui lavora. La sua opera si svolge sotto il segno della fusione di questa duplice nostalgia. Durante i suoi primi anni in America, Nivola era convinto di

Both the *grandeurs* and the *misères* of Italy are seen in an oblique perspective. Conversely, in America, his thinking, his work, his very existence are tempred by nostalgia for Italy.
In both cases a subtle temporal factor shuttles through the fabric of his work: he is aware that the Sardinia of his childhood is not comparable to today's Sardinia in spite of intangible constants which give the land its erratic character. America, too exists for him in two very distinct editions: that of the forties with its ebullient ferments, its hesitations, its high hopes and a later America with its sometimes exhilarating, sometimes appalling self-confidence.
The tension caused by pertaining to two very different traditions is a perpetually stimulating element which is as necessary to him as the materials he works in. His work stands under the sign of reconciling this double nostalgia. During his first years in America Nivola was convinced that he would soon be able to return to Italy. He felt it would be best to keep his sculpture in abeyance and worked instead as design editor for several architectural magazines. The suspense that was part of his personal life as well as being part of his development as an artist came to an end with his friendship with Le Corbusier who had come to New York to begin planning the United Nations headquarters. Le Corbusier, by constantly pushing Nivola to find a new and more adequately distanced perspective of his situation as an artist on foreign soil, helped to resolve his state of suspense and propelled Nivola towards an intensively productive and intensively innovative period which lasts to this day.
It would be foolish to pretend that Le Corbusier was directly responsible for the many changes that occurred in Nivola's career at this time, but certainly Le Corbusier's encouragement as well as his off-handed but constant need to teach all those who came in contact with him were crucial to Nivola's work at this juncture. Most of all, Le Corbusier imposed an attitude of detachment and sober observation. The spontaneously germinating forms of Nivola's intuition were harnessed to a process of questioning. Each proportionate relationship, each line or volume had to be justified by means of acute critical judgement. As Nivola

poter tornare presto in Italia. Ritenendo che fosse meglio sospendere la sua attività di scultore, preferì lavorare come grafico per molte riviste di architettura. L'arrivo di Le Corbusier a New York per la progettazione della sede delle Nazioni Unite fece nascere quell'amicizia che pose fine all'incertezza che improntava la sua vita privata e che era parte del suo evolversi come artista. Spingendo continuamente Nivola a cercare una visione nuova e più distaccata della sua condizione di artista in terra straniera, Le Corbusier lo aiutò ad uscire dal suo stato di indeterminatezza e spinse Nivola verso un periodo intensamente produttivo ed altamente innovativo che dura tutt'oggi.
È chiaro che Le Corbusier non fu direttamente responsabile dei molteplici mutamenti intervenuti nella carriera di Nivola in tale periodo, però certamente l'incoraggiamento di Le Corbusier, come pure il suo bisogno spontaneo ma costante di dare insegnamenti a tutti quelli che venivano in contatto con lui, furono determinanti per l'opera di Nivola in questo frangente. Soprattutto Le Corbusier impose un atteggiamento di distacco e di osservazione critica. Le forme che nascevano spontaneamente dall'intuizione di Nivola, erano imbrigliate in un processo di verifica. Ogni rapporto proporzionato, ogni linea o volume doveva essere giustificato da un severo giudizio critico. Come Nivola ebbe a dire più tardi: «Le Corbusier mi ha insegnato che un bicchiere d'acqua lo si vede più distintamente se non si ha sete».
Esaminando la grande varietà della scultura di Nivola e gli evidenti riassestamenti effettuati fra l'esigenza di spontaneità spesso conflittuale e la disciplina concettuale, si potrebbe credere che nell'arte di Nivola esista un elemento paradossale. Questa impressione è dovuta principalmente alla vasta gamma di soggetti che può essere di volta in volta lirica e gerarchicamente monumentale. Nell'evolversi di Nivola ci sono però delle costanti, la più rilevante delle quali è uno spirito che non è mai frivolo e che accentua l'onestà essenziale di tutto ciò che egli fa.
Basta spaziare lo sguardo dalle *Spiagge di Sardegna* (cat. nn. 35-39), profondamente religiose, alla maliziosa pensosità delle *Piscine di Los Angeles* (cat. nn. 40-42) per accorgersi che entrambe iniziano e finiscono con una celebrazione

was to say later: "Le Corbusier taught me that you see a glass of water more distinctly if you are not thirsty".
Surveying the great variety of Nivola's sculpture and the evident readjustments between the claims of frequently conflicting spontaneity and rational discipline, one might believe that there is a paradoxical element in Nivola's art.
This impression is primarily due to the range of his subject matter which can at times be lyrical and at times hierarchically monumental. There are, however, certain constants in Nivola's development. Most striking among them is a humor which is never frivolous and which accentuates the essential earnestness of all he does. One need only glance from the deeply religious *Sardinian Beaches* (cat. nos. 35-39) to the sly wistfulness of the *Swimming Pools of Los Angeles* (cat. nos. 40-42) to realize that both begin and end with a rhapsodic celebration of human existence even though the path that links their beginning and their end can be startlingly different. His architectural sculpture though it speaks a language that is far from the figuration of his terracottas and which at first sight seems crystalline and far more intellectual, nevertheless participates in the constant praise of sentient bodies: only this time, the sentient body is not a human figure but an architectural volume.
The series of terracotta reliefs are probably the most immediately enchanting of his works, which does not mean they are his most superficial. Quite the contrary. For in the area of some twenty square centimeters of the *Sardinian Beaches* (cat. nos. 35-39) Nivola has managed to pack images and ideas that are as grandiose as those found in Hesiod's *Theogony*. Few, if any relief sculptures in our day evoke space with such magisterial authority, few, if any interpret space with such a variety of function. The landscapes which Nivola suggests in these sculptures sometimes appear like a menacing infinity that derides the littleness of all we are and all we can conceive. Sometimes it confronts us like an engendering force spewing out new forms of life. Sometimes it is the lyrical setting of innocent existence. In all cases it remains a mystery. No scientific formula can give its measure. No flight of the intellect can define it in terms of known qualities. But Nivola shrinks from

rapsodica dell'esistenza umana, sebbene il percorso che unisce l'inizio e la fine possa essere sorprendentemente diverso.
Sebbene la sua scultura architettonica parli un linguaggio ben diverso dalla rappresentazione delle sue terracotte e che a prima vista sembri cristallina e di gran lunga intellettuale, tuttavia partecipa all'elogio costante dei corpi sensibili: solo che questa volta il vivo non è la figura umana, bensì un volume architettonico.
La serie delle formelle in terracotta è l'opera che probabilmente ha un impatto più affascinante, il che non significa che sia la più superficiale.
Al contrario, perchè nello spazio di venti centimetri quadrati delle *Spiagge di Sardegna* (cat. nn. 35-39) Nivola è riuscito a concentrare immagini e idee grandiose quanto quelle espresse nella *Teogonia* di Esiodo. Pochi bassorilievi, se ve ne è alcuno, ai nostri giorni evocano lo spazio con una tale varietà di funzioni. I paesaggi suggeriti da Nivola in queste sculture appaiono talvolta come una infinità minacciosa che deride la meschinità di tutto ciò che siamo e di tutto ciò che possiamo concepire.
Talvolta ci si para innanzi come una forza generatrice da cui scaturiscono nuove forme di vita. Talvolta è lo scenario lirico dell'esistenza innocente. In tutti i casi rimane un mistero. Nessun formula scientifica può darcene la misura. Nessun volo intellettuale può dare la definizione in termini di qualità conosciute. Ma Nivola si ritira dalla solennità e interpone aspetti ironici.
Talvolta è auto-ironia derivante dall'incompatibilità fra la piccolezza del supporto e l'immensità del soggetto. Talvolta è la constatazione maliziosa dei suoi limiti umani che dà l'idea della pomposità celata dietro tutti i tentativi umani di conoscere l'ignoto. Egli scopre che l'hybris oltre al suo lato eroico ha pure un risvolto buffo.
Una delle creazioni più curiose della nostra epoca è generata da questo spirito omerico, applicato al soggetto apparentemente incongruo delle *Piscine di Los Angeles* (cat. nn. 40-42) e all'opera a queste molto affine de *L'aroma degli arrosti in Sardegna attira gli Dei come le mosche* (cat. n. 43). Solo le loro modeste dimensioni e l'estrema levità del tocco hanno impedito che queste immagini fossero prese seriamente come meriterebbero. Forse il rifiuto, inconsciamente automatico, di qualsiasi cosa

solemnity and interposes aspects of humor. Sometimes it is self-irony deriving from the incompatability of the diminutive field and the immense subject. Sometimes it is an impish acknowledgement of his human limitations which conveys the pompousness behind all human attempts to know the unknowable. Hybris, he discovers, can have its funny as well as its heroic side.
This homeric humor, applied to the seemingly incongruous subject of *The Swimming Pools of Los Angeles* (cat. nos. 40-42) and the closely related *The Aroma of Roasts in Sardinia Attracts the Gods Like Flies* (cat. no. 43) is responsible for one of the most curious creations of our epoch. Only the modesty of its dimensions and its extreme lightness of touch have prevented these images from being taken as seriously as they deserve to be. Perhaps the mindlessly automatic rejection of anything related to Los Angeles is also responsible for keeping these sculptures from the esteem they merit. If they are jokes, then they are *scherzi* in the Mozartian sense.
We perceive the *Swimming Pools of Los Angeles* from an exalted position. In the literal as well as figurative meaning, we "look down" on them. A modern paradise of sweet indolence is revealed to us. Our yearning to participate in its delights is matched only by the fastidiousness of our intellectual and emotional inhibitions which keep us forever hovering, perhaps like angels, perhaps like passengers in a helicopter above these scenes of flesh assimilated into a landscape of man's design, not God's. For these swimming pools are not like the waters in which Adam and Eve innocently swam. They are an artifice that intends to keep the true Paradise at bay.
Even if one were to agree with Nivola in thinking of the terracotta sculptures as a playful counterpoise to the artist's more monumental works, their formal perfection cannot be denied. Leaving aside all analysis of compositional construction, it is the way clay is handled that captivates at first glance. Nivola loves to describe the way he used to watch his mother and the other women of Orani knead and form their loaves of bread. They never seemed to watch what they were doing, they talked of ephemeral village doings

connessa a Los Angeles è anche la causa che impedisce che queste sculture vengano apprezzate nel loro pieno valore. Se sono degli scherzi, sono scherzi in senso mozartiano.
Nivola ci invita a guardare le *Piscine di Los Angeles* da una posizione elevata. Noi le guardiamo "dall'alto" sia in senso letterale che in senso figurato. Ci viene rivelato un moderno paradiso di dolce indolenza. Il nostro struggimento a partecipare alle sue delizie è uguagliato solo dalla ritrosia causata dalle nostre inibizioni intellettuali ed emotive che ci porta a librarci per sempre, forse come angeli, forse come passeggeri di un elicottero, sopra queste scene di carne in un surrogato di natura confezionato da uomini e non creato da Dio. Queste piscine non sono come le acque in cui si bagnavano innocentemente Adamo ed Eva.
Sono un artificio che intende tenere in scacco il vero Paradiso.
Pur volendo concordare con Nivola nel ritenere le sculture di terracotta un piacevole contrappasso alle opere più monumentali dell'artista, non si può negare la loro perfezione formale. Tralasciando tutte le analisi di costruzione compositiva, è il modo con cui l'argilla è manipolata che attira a prima vista. Nivola ama descrivere come fosse solito osservare sua madre e le altre donne di Orani mentre impastavano e modellavano le forme di pane. Sembrava che non guardassero mai quello che stavano facendo, parlavano di quanto era successo in paese o di qualche morte violenta, cantavano o guardavano fuori, evidentemente più preoccupate di quanto accadeva attorno a loro che non di quanto andavano facendo. Eppure il ritmo dell'impasto non perdeva mai un colpo, le proporzioni, le decorazioni e le forme dei diversi tipi di pane e dei dolci venivano definiti con la regolarità insistente di un rito. Le donne erano allo stesso momento distratte e devotamente assorte in quanto facevano. Generazioni di madri conferivano sicurezza al movimento delle loro mani. Il loro chiacchierio ozioso si mescolava all'antico rito di provvedere al cibo. Il tempo non esisteva più.
Modellando l'argilla Nivola aspira alla stessa distratta, gioiosa sicurezza di tocco unita alla consapevolezza di quello che significhi dare una forma all'argilla. La superficie palpita di energia potenziale. L'individuazione della forma che si sta

or of violent death with each other, they sang or they stared into the landscape, evidently more preoccupied with what went on around them than with the task at hand. Yet the rhythm of kneading never missed a beat, the proportions, the decorations and the shapes of the various kinds of bread and cakes assumed definition with the insistent regularity of a ritual. The women were both absent-minded and devoutly absorbed in what they were doing. Generations of mothers lent certainty to the movement of their hands.
Their idle gossip blended with the ancestral ritual of providing nourishment. Sequential time was abolished.
In his modeling of clay, Nivola aspires to the same absent-minded, playful sureness of touch combined with the consciousness of what it means to lend shape to earth. The surface palpitates with potential energy. The individuation of form about to detach itself from its matrix is implied in even the slightest modulations. The continuity between fingertip nerves and amorphous, insentient clay is without interruption.
The terracotta sculpture tend towards the realm of poetry and painting. The stone or cement sculpture (Ill. 3, 4), which in this exhibition are represented only by miniature models, are more firmly linked with the realm of monumental sculpture and with architecture. It is here that the catalytic factor of Nivola's encounter with Le Corbusier has its richest fruition. Sculptural conceptions of architecture merge with architectural conceptions of sculpture. These sculptures are so intricately linked to architectural volumes, that they are badly injured by photographic reproduction.
This is especially true of those sculptures which articulate exterior walls. Here, it is the tension of architectural proportions which determines the points at which Nivola's sculpture inserts itself to give expression to the concealed but intuited organic nature of architecture: the points of stress, the transition from upward-growing to horizontal spreading etc. Almost as important is the perspectival relationship between Nivola's sculptures on a given building. Even if we focus on only one, several other sculptures will appear in our peripheral vision so that a rhythmic continuity leads from one to the next, the rhythms being

staccando dalla sua matrice è implicita nelle modulazioni, anche le più leggere. E senza interruzioni è la continuità fra le terminazioni nervose dei polpastrelli e l'argilla amorfa, inanimata.
Le sculture in terracotta sono proiettate verso il regno della poesia e della pittura. Le sculture di pietra o cemento (figg. 3, 4), che sono rappresentate in questa mostra solo da modelli in miniatura sono più saldamente legati al regno della scultura monumentale e all'architettura. È qui che il fattore catalitico dell'incontro di Nivola con Le Corbusier ha la sua più proficua realizzazione. I concetti scultorei dell'architettura si fondono con i concetti architettonici della scultura. Queste sculture sono così intimamente legate ai volumi architettonici che la riproduzione fotografica non rende loro giustizia. Questo è particolarmente vero per quelle sculture che movimentano le pareti esterne. Qui è la tensione delle proporzioni architettoniche a determinare i punti in cui la scultura di Nivola si inserisce a dare espressine alla natura organica nascosta, ma intuita, dell'architettura: i punti di sforzo, il passaggio dallo slancio verticale allo sviluppo orizzontale... Altrettanto importante è il rapporto prospettico esistente fra le sculture di Nivola in un dato edificio. Anche se fissiamo una sola scultura, molte altre saranno comprese nella nostra ottica periferica, per cui una certa continuità cadenzata ci condurrà dall'uno all'altra, con ritmi talvolta di contrappunto ai ritmi architettonici, talvolta all'unisono con essi e tal'altra con ritmi sincopati. Non ci si deve dimenticare che malgrado le loro modeste dimensioni, queste sculture assumono una proporzione più grande quando vengono inglobate nel corpo architettonico a cui appartengono. Questo senso delle proporzioni fa sì che a loro volta influiscano sullo spazio amorfo attorno alla costruzione proiettando così accenti architettonici e metrici dalla costruzione verso l'esterno nello spazio dello spettatore.
Fra le opere di Nivola più note del passato vi sono i grandi bassorilievi (fig. 5). E di nuovo, data la loro dimensione, la prospettiva ha una parte determinante nella nostra percezione ed è proprio questa prospettiva che non viene registrata dall'obiettivo fotografico. La varietà di passaggi fra le forme, la velocità con cui si passa dai profondi

sometimes contrapuntal to the architectural rhythms, sometimes consonant with them while on other occasions they are syncopated. Nor should one forget that these sculptures, in spite of their modest dimensions, attain great scale by their association with the architectural body on which they appear. This sense of scale, in turn, allows them to influence the amorphous space that surrounds the building, thus projecting architectural, metrical accents from the building outwards into the spectators' space.
Among his famous works of the past are the huge sand-casting reliefs (Ill. 5). Because of their extent, perspective once again plays an important part in our perception of them and it is precisely this perspective that is destroyed by the camera lens. The variety of passages between forms, the tempo with which one moves from deeply impressed hollows to sharply projecting forms, the different vitality that distinguishes organic from crystalline formations all conspire to infuse into these rigorously constructed reliefs (here more than elsewhere, the tempering influence of Le Corbusier can be felt) some of the quality usually related to monumental tapestries which are also perfectly integrated with the demands of the architecture while radiating an aura of legendary events.
Recently, free-standing monuments dedicated to a specific cause, the most ancient and the most abiding ambition of all sculptors, have preoccupied the artist. As long ago as 1973, he created a maquette for a monument to Gramsci in which his architectural experiences stood him in good stead. The monument was based on an incident in Gramsci's Sardinian childhood. Gramsci's mother, in a desperate attempt to cure her son's spinal deformation, condemned the child to being hung from a sturdy clothesline in the hope that the force of gravity would provide sufficient traction to straighten the boy's bones. The isolation imposed by this "cure" foreshadowed Gramsci's later incarceration and indeed the whole of Gramsci's tragic destiny. Out of these elements, Nivola constructed an eloquent space that approximates the segregated ground surrounding a monument that celebrates the unbending will of the individual in the face of mute, implacable force.
In his latest, most ambitious works, a monumental

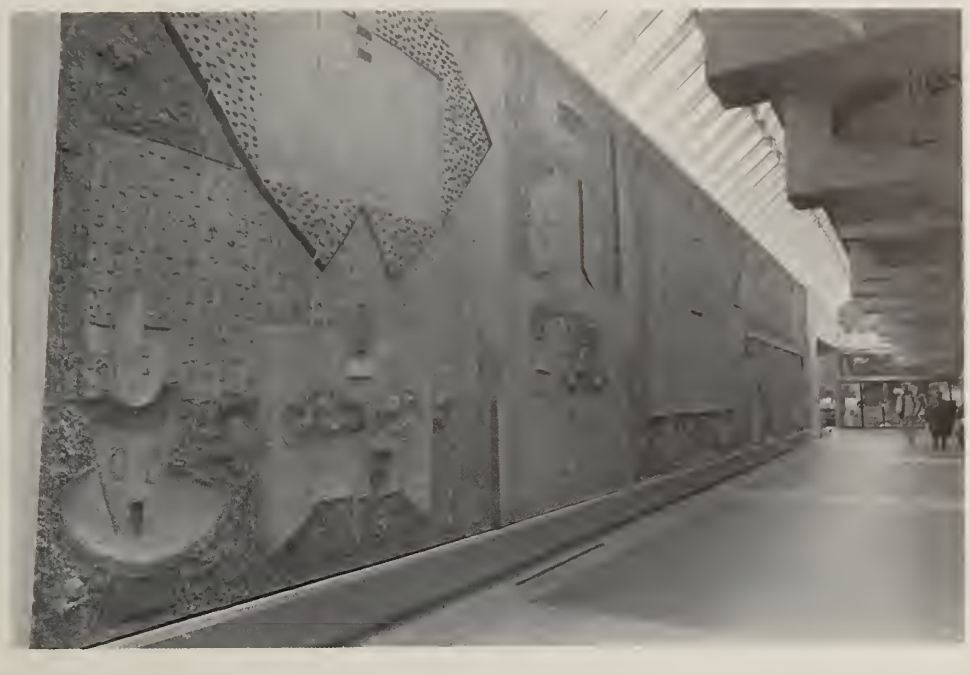
3. Yale University, New Haven

4. Yale University, New Haven

incavi incisi alle forme aggettanti, la diversa vitalità che distingue le formazioni organiche da quelle cristalline, tutto cospira a infondere a questi bassorilievi severamente costruiti (e qui più che altrove si percepisce l'influenza moderatrice di Le Corbusier) una parte di quella qualità generalmente propria degli arazzi monumentali che sono anche perfettamente integrati con le esigenze dell'architettura, mentre diffondono un'atmosfera di avvenimenti leggendari.
Recentemente l'artista si è accinto all'attuazione di monumenti singoli dedicati a un tema specifico, la più antica e più appagante ambizione di tutti gli scultori. Già nel 1973 Nivola ha creato un modello per un monumento a Gramsci in cui si avvalse delle sue esperienze architettoniche. Il monumento era ispirato a un fatto dell'infanzia di Gramsci.
La madre di Gramsci, nel disperato tentativo di curarlo da una deformazione alla spina dorsale, costringeva il figlio ad essere appeso ad una robusta cinghia nella speranza che la forza di gravità fornisse una trazione sufficiente a raddrizzare le ossa del ragazzo. L'isolamento imposto da questa "cura" presagiva la successiva

group of variations on a theme entitled *La madre Sarda e il suo figlio meraviglioso* (cat. nos. 62-67), Nivola achieves a grand synthesis. In these works there is a total formal and thematic resolution of his earlier efforts. The wistful, quotidian visions of his smaller terracotta and bronze sculptures merge with the hieratic austerity of his monumental and architectural works. Formal austerity and craftsmanlike subtlety, direct observation and profound intuition combine to create the ever-changing yet perpetually timeless presence of the Great Mother. Sometimes she reveals herself and the future she bears in a gesture of majestic triumph. Sometimes all sense of gesture disappears as she appears to us as pure, purposeful existence. Always she radiates the fierce light of fertility.
A selection of these symbols of matriarchy and propagation is present in this exhibition.
These sculptures are reduced versions of figures conceived on a monumental scale for the Palazzo della Regione at Cagliari. The reduced as well as the full-scale figures are carved in varying materials and though they express themselves fully even in the relatively small dimensions shown in

5. Edificio General Science, Harvard University - General Science Building, Harvard University



carcerazione di Gramsci e tutto il suo tragico destino. Con questi elementi Nivola costruì uno spazio pieno di significato che avvicina il terreno vuoto circostante il monumento, esaltando così la volontà irriducibile dell'individuo di fronte alla forza muta, implacabile.
Nivola raggiunge una grande sintesi nelle sue opere più tarde e più ambiziose, un gruppo monumentale di variazioni su di un tema intitolato *La madre sarda e il suo figlio meraviglioso* (cat. nn. 62-67). In queste opere c'è la totale soluzione formale e sintetica dei suoi primi tentativi. Le pensose visioni di tutti i giorni delle sue terracotte più piccole e dei bronzetti si mescolano con l'austerità ieratica delle sue opere monumentali architettoniche. L'austerità formale e la finezza artigiana, l'osservazione diretta e la profonda intuizione si uniscono a creare una presenza sempre mutevole eppure perpetuamente senza tempo della Grande Madre. Talvolta, con gesto di maestoso trionfo, ella rivela sé stessa e il futuro che porta con sé. Talvolta scompare ogni gestualità, quando ci appare come pura esistenza colma di significato. Ella emana sempre la fiera luce della fertilità.

the galleries, their effect within the architectural context in the Palazzo della Regione Sarda is amplified by the brooding communion which holds the monumental figures in thrall across the large, measured spaces of the architecture.
His more recent construction of a monument to the *Brigata Sassari* (cat. no. 34) is equally concerned with the Sardinian sense of finality that expresses itself so emphatically in Sardinian history, in Sardinian everyday existence and in the Sardinian landscape. The base composed of cleft boulders is a visual anagram of the ferocious division of Sardinian factions as well as a map of the island rendered expressive by the powerful modelling of the elements. The contest between void and volume, light and dark, active and passive, culminates in the figure of the mother, impartial in her function as giver of life and as wailing woman. Supplication and benediction are concentrated in her austere, germinal form. Her silhouette suggests bridal veils just as strongly as it puts one in mind of the shroud. All the depth of Nivola's experience of matriarchal culture is expressed in this figure. Compared to her sybilline power, the

In questa mostra viene presentata una selezione di questi simboli del matriarcato. Queste sculture sono versioni ridotte di figure concepite su scala monumentale per il Palazzo della Regione di Cagliari. Sia le figure piccole che quelle a tutta scala sono scolpite in diversi materiali, e sebbene la loro piena espressione sia viva anche in quelle di dimensioni ridotte qui esposte, il loro effetto nel contesto architettonico del Palazzo della Regione Sarda viene amplificato dalla meditabonda connessione che trattiene le figure monumentali negli ampi spazi misurati dell'architettura.
Anche la sua più recente ideazione di un monumento alla *Brigata Sassari* (cat. n. 34) è rivolto al senso di finalità, che si esprime così enfaticamente nella storia della Sardegna, nella sua esistenza quotidiana e nel paesaggio sardo.
La base, composta di macigni fessurati, è una rappresentazione della feroce divisione delle fazioni sarde ed è anche una mappa dell'isola resa espressiva dalla possente creazione degli elementi. Il contrasto fra spazio e volume, luce e ombra, attivo e passivo, culmina nella figura della madre, imparziale nella sua funzione sia di generatrice di vita che di donna dolente. Supplica e benedizione sono concetrate nella sua figura austera e creatrice. Il suo aspetto suggerisce veli nuziali con lo stesso vigore con cui rievoca il sudario. In questa figura è racchiusa tutta la profondità dell'esperienza di Nivola della cultura matriarcale. Paragonate al suo potere sibillino, le figure di padre e di figlio (un riferimento al pensiero di Kierkegaard sul tema Abramo-Isacco?) compaiono a un livello inferiore del monumento, per sempre trattenuti dalla densità, dalla pesantezza fatale della terra che li reclama. Solo la madre si innalza libera dal suolo. Ella rappresenta il punto in cui convergono per sempre cielo e terra, spirito e materia. Il tema del matriarcato, spontaneamente emerso in superficie durante l'ideazione di Nivola del monumento alla *Brigata Sassari*, continua in una serie notevole di "variazioni sul tema", dedicato alla maternità, di cui si occupa attualmente l'artista e che costituità il tema centrale di un altro monumento per la città di Cagliari.
Datata posteriormente, ma intimamente legata al monumento alla *Brigata Sassari* è una serie di bronzi dedicati alle attività contadine (cat. nn.

figures of father and son (a reference to Kierkegaard's speculation on the Abraham-and-Isaac theme?) appear on a lower level of the monument forever involved with the density, the fatal heaviness of the soil which claims them. Only the mother rises free of earth. She is the point at which sky and earth, spirit and matter are forever joined. The theme of matriarchy, which rose spontaneously to the surface during Nivola's meditation on the *Brigata Sassari* monument, continued in a remarkable series of "Variations on a theme" dedicated to maternity on which the artist is presently embarked and which will be the central focus of another monument for the city of Cagliari.
Of a later date but spiritually related to the *Brigata Sassari* monument is a series of bronzes devoted to rural activities (cat. nos. 44-50).
But it is not only chronological proximity that connects the *Brigata Sassari* monument to these diminutive bronzes.
They are also spiritually and formally related to the monument. They form, as it were, an anonymous and deeply human chorus seen against the central tragedy. The activities are modest: gathering of kindling, harvesting of fruit and similar actions are illustrated somewhat in the manner of eighteenth century presepio figures, which form an indelible part of every Italian child's Christmas memories. Indeed, there are many aspects which link Nivola's bronze workers to traditional presepio figurines.
As in the presepio, a ritual of revelation is hidden in the vast mass of toiling humanity which goes about its humble destiny, unwittingly ennobled by the miracle in its midst. Every goiterous shepherd, every haphazard wanderer, has its assigned place even though he may not be aware of it. And there is always room for yet another figure which becomes part of a perpetually unfinished, unfinishable totality. It is this dignity of fufilling one's destiny, this infinite history of toil that can again be discovered, translated into the idiom of our times, in Nivola's bronzes.
If they have a center, however, it is not the Nativity of Christ but the intercessor-mother crowning the monument to the *Brigata Sassari*.

44-50). Questi bronzetti non sono collegati al monumento alla *Brigata Sassari* solo per vicinanza cronologica, ma anche per affinità spirituale e formale. Essi costituiscono, per così dire, un coro anonimo, profondamente umano, visto alla luce della tragedia centrale. Le attività sono modeste: la raccolta della legna, della frutta ed altre attività simili sono riprodotte in un modo che ricorda le figure del presepio del Settecento, che costituisce un ricordo indelebile del Natale nella memoria di ogni bambino italiano. Vi sono infatti molti aspetti in comune fra i lavoratori in bronzo di Nivola e le figurine tradizionali del presepio. Come nel presepio, un rituale di rivelazione è celato nella grande massa di umanità affaticata che procede nel suo umile destino, inconsapevolmente nobilitata dal miracolo che si compie in mezzo a lei. Ogni pastore gozzuto, ogni vagabondo alla ventura ha un posto a lui assegnato, anche se non ne è consapevole. E c'è sempre posto per un altro personaggio che diventa parte di una totalità che non ha e non avrà fine. Nei bronzi di Nivola è presente questa dignità di adempiere al proprio destino, questa storia infinita di fatica che può essere riscoperta, tradotta nell'idioma del nostro tempo. Tuttavia, se esiste un centro di riferimento, questo non è la nascita di Cristo, bensì la madre che intercede a coronamento del monumento alla *Brigata Sassari*.

Italo Scanga

Nato a Lago (Reggio Calabria) nel 1932 fu operaio della General Motors al suo arrivo in America nel 1947. Ricevette la sua prima istruzione artistica presso l'Università dello stato del Michigan. Insegnante presso accademie artistiche fra le più prestigiose, come la Rhode Island School of Design e la Temple University, vive ora in California. Le sue opere hanno aspetti "undergroud" e sono tese verso fenomeni di genere socio-politico come le carestie (le serie Potato Famine*), le fobie collettive (la serie* Fear*) o la guerra (la serie* Montecassino*). Le sue sculture figurano nelle raccolte del Metropolitan Museum, dell'Art Institute di Chicago, del Museum of Modern Art...*

Ad un recente dibattito sulla pittura

Italo Scanga

Born in Lago (Reggio Calabria), 1932. Worked for General Motors on his arrival in the United States in 1947. Received his early artistic training at Michigan State University. He teaches at major art schools, including Rhode Island School of Design and Temple University. Lives in California. His work contains an element of the "underground" and focuses on themes with socio-political implications such as natural disasters (the Potato Famine *series), collective phobias (the* Fear *series), or War (the* Montecassino *series). His sculptures are to be found in such major museums as the Metropolitan Museum of Art, the Museum of Modern Art, New York, the Art Institute of Chicago, etc.*

At recent debate about contemporary painting held at the Peggy Guggenheim Collection, one of the artists present argued that misunderstanding is the only criterion and source of art in our time. Italo Scanga would probably agree... were it not for his innate conviction that disagreement is even more essential to art than misunderstanding.
He is a born *agent provocateur* whose agreeable laughter often conceals more traps and snares than his frontal attacks on hypocrisy and corruption.
There is frequently a Joycean stealth and secrecy not only about the meaning of his work, but also its very manufacture. He shares with Cavallon and Nivola an unshakeable probity of craft. But unlike the other two artists in this exhibition, he refuses to let us participate in the satisfaction he derives from the manual dexterity with which he shapes and combines materials. This has little or nothing to do with cussedness. It is part of Scanga's missionary streak. He is possessed of an urge to open eyes, to force all issues and consequently has no use for the delights of well-wrought forms which, though not necessarily superficial, are always a temptation to go no further than enjoyment. Much of his work looks and is profoundly humorous, but it is never amusing. Part of the humor springs from his system of leading us on with a real stick and rewarding us with an imitation carrot.

contemporanea svoltosi alla Collezione Peggy Guggenheim, uno degli artisti presenti sosteneva che l'equivoco è l'unico criterio e origine dell'arte dei nostri giorni. Probabilmente Scanga sarebbe stato d'accordo - se non fosse per la sua innata convinzione che per l'arte il disaccordo è ancor più essenziale dell'equivoco. Egli è un *agent provocateur* nato la cui simpatica risata nasconde spesso più trappole e insidie dei suoi attacchi diretti all'ipocrisia e alla corruzione.

C'è spesso un aspetto furtivo joyceiano ed una segretezza non solo nel significato delle sue opere ma anche nella loro stessa costruzione. Egli ha in comune con Cavallon e Nivola una grande abilità artigianale, ma diversamente dagli altri due artisti presenti in questa mostra, Scanga rifiuta di farci partecipi della soddisfazione che egli trae dalla destrezza manuale con cui plasma e combina i suoi materiali. Questo non significa testardaggine, ma fa parte della vena missionaria di Scanga. Egli è posseduto dall'esigenza di aprire gli occhi, di forzare tutti gli argomenti e di conseguenza non sa che farsene delle delizie delle forme ben modellate che, anche se non necessariamente superficiali, costituiscono sempre una tentazione di non andare oltre al godimento immediato. Molte delle sue opere sembrano e sono profondamente spiritose. Ma non sono mai divertenti. Parte dello spirito deriva dal suo modo di guidarci con una bacchetta reale mentre ci compensa con una carota finta.

Negli ultimi decenni Scanga ha tratto decisamente più forza da certi temi che lo hanno impressionato e lasciato perplesso. Sebbene si dedichi tuttora occasionalmente a sculture a sé stanti, egli si è maggiormente concentrato sulle sculture che, sebbene valide in sé stesse, fanno contemporaneamente parte di una serie più vasta volta ad approfondire le variazioni di un fenomeno centrale, come si rileva per esempio nella serie dedicata a tutti i tipi di paure umane (cat. nn. 74-78). Tutte le figure della serie *Paure* sono costituite da ramoscelli uniti insieme a suggerire figure umane in atteggiamenti particolari. Questi bastoncini sono poi completati da elementi incisi o aggiunti che costituiscono le diverse parti della figura o rappresentano le componenti di una particolare paura che egli intende raffigurare. Così la *Paura di bere (maschio)* (cat. n. 74) ha una

In the past decades, Scanga has drawn consistently more impetus from set themes which agitate and perplex him. Though he still occasionally turns out autonomous sculptures, his major efforts have been concentrated on sculptures which though valid by themselves are simultaneously part of a larger series dealing with variations on a central phenomenon, as happens for instance in the series dealing with all manner of human fears (cat. nos. 74-78). All the *Fear* figures are composed of branched sticks suggesting human figures in attitudes. These sticks are augmented with carved or found elements which take the place of various parts of the figure or which represent components of the particular fear being represented.

Thus, the *Fear of Drinking (Male)* (cat. no. 74) has a spinning-top for its head and holds a disproportionately large bottle aloft. The figures are entirely or partially painted, sometimes in a single tint, sometimes in sharply contrasting color sequences. All of them balance on pedestals that add as much suspense as stability and underscore the alienation from natural phenomena (gravity, solid ground, etc.) that is so often induced by fear. *Fear of Success* (cat. no. 76) strides forward under the relentless momentum of good fortune and yet remains forever teetering on a rickety, cheap tabouret whose X-shaped supports mock the figure's crossed legs. There is a certain devilry in the twisted guy-wires that ostensibly lend support and connective ties to disparate portions of the composition whereas in actuality they are slack, lead nowhere and only serve to enmesh the *Fear* figures in false confidence.

Far less scurrilous are the sculptures related to the theme of the *Potato Famine* (cat. nos. 68-73). Although Scanga himself comes from an agricultural area in southern Italy that even today is perpetually depressed, and although all the components of these constructions are clearly Mediterranean in origin and expression, the artist deliberately dedicated them to a 19th century Irish catastrophe to minimize the importance of locale and epoch. Aridity has shrunk all forms to their most skeletal residue. Wooden kneading troughs have so long been without moist dough that they seem petrified and evoke only hunger instead of suggesting their bread-making function. Gourds

trottola come testa e solleva una bottiglia sproporzionatamente grande. Le figure sono interamente o parzialmente dipinte, talora in un'unica tinta, talora con accostamenti di colore fortemente contrastanti. Tutte sono in bilico su piedestalli che aggiungono alla composizione sia indeterminatezza che stabilità e sottolineano il distacco dai fenomeni naturali (forza di gravità, terreno solido ecc.) che è così spesso causato dalla paura. *Paura del successo* (cat. n. 76) procede a lunghi passi cogliendo l'inesorabile momento della fortuna favorevole e pure rimane per sempre oscillante su di un vecchio sgabello sgangherato le cui zampe a forma di X imitano le gambe incrociate della figura. C'è un certo aspetto diabolico nei fili di fissaggio intrecciati che ostentatamente assicurano sostegno e connessione alle varie parti della composizione, mentre in verità sono allentati e non conducono in nessun luogo e servono solo a irretire le figure della *Paura* con una falsa fiducia.
Molto meno devianti sono le sculture legate al tema della *Carestia di patate* (cat. nn. 68-73). Sebbene Scanga stesso provenga da una zona agricola dell'Italia meridionale, ancor oggi depressa, e sebbene tutte le componenti di questi assemblages siano chiaramente di origine ed espressione mediterranea, l'artista le ha deliberatamente dedicate ad una catastrofe ottocentesca irlandese per minimizzare l'importanza del luogo e del tempo. L'aridità ha ridotto tutte le forme alla loro essenza scheletrica. La madie di legno sono rimaste senza impasto fresco così a lungo da sembrare pietrificate e rievocano soltanto la fame invece di ricordare la loro funzione di panificazione. I recipienti fatti con le zucche vuote (*Carestia di patate 5*, cat. n. 71) che dovrebbero suggerire con la loro forma la pienezza e la succulenza, sono invece trasformati in testimoni silenziosi di sete e sterilità.
Le descrizioni dialettiche o le interpretazioni delle costruzioni di Scanga danno troppo facilmente l'impressione che si possa scoprire il significato di queste sculture indagando sulla natura degli *objects trouvées* e sulla loro connessione formale, ma una sola occhiata all'opera di Scanga è sufficiente per convincersi di aver percorso solo metà del nostro cammino. O che sia di ammonimento (*Carestia di patate*) o che sia di compassione sarcastica (*Paure*), l'impressione su di noi è in gran parte dovuta alla

(*Potato Famine 5*, cat. no. 71) which in their form should suggest fullness and succulence are subverted into silent witnesses of thirst and sterility.
Discursive description or interpretations of Scanga's constructions too easily give the impression that the meaning of these sculptures can be arrived at by investigating the nature of his *objects trouvées* and their formal conjunctions.
A glance at Scanga's work is sufficient to persuade us of having arrived just about half-way to our goal. Whether starkly admonitory (*Potato Famine*) or sarcastic-compassionate (*Fear*), a great deal of the impression made on us is due to the irreducible obstinacy with which all things, animate or inanimate, cling to their secrets.
It is this note of *magnum tremendum*, rather than any narrative theme, which marks some of his most recent work entitled *Metaphysical* in deliberate, but possibly misleading evocation of certain de Chirico paintings. These are his most challenging works to date. They have a downright regal, un-selfconscious authority about them that sounds an unexpected note in Scanga's *œuvre*. Whereas all his earlier work has an ironic *memento mori* and ephemeral quality which mocks our pathetic desire for stability, the new works attain to true monumentality, to endurance rather than to vulnerability. As a series, these *Metaphysical* sculptures derive chronologically as well as formally from the slightly earlier vertical compositions such as the 1984 *Red Figure with a Banjo* (Ill. 6) in which deliberate quotations of work by other 20th century artists first become apparent. *Red Figure with a Banjo*, for instance, quotes Julio Gonzalez's *Woman with Mirror*, Lipchitz's *Harlequin*, as well as Archipenko's sculptures of c. 1913. The painted signs and signals on the surface of *Red Figure with a Banjo* imply that the total sculpture was cut out of a very large painting, the style of which, but not its composition, can still be apprehended in the fragments that have gone into the making of the sculpture. Scanga has also very impishly cited Lichtenstein without introducing a single line of color that resembles a known Lichtenstein work. It is typical of Scanga that he can use a "method" such as Lichtenstein's brilliant art-historical

6. Figura rossa con banjo - Red figure with Banjo, 1984

ostinazione irremovibile con cui tutte le cose, animate o inanimate, restano legate al loro segreto. È questa nota di "magnum tremendum" più di qualsiasi tema narrativo che caratterizza alcune delle sue più recenti opere intitolate *Metafisica*, in evocazione deliberata, ma forse anche fuorviante, di certi quadri di de Chirico. Attualmente queste sono le sue opere più stimolanti. Esse dimostrano una vera autorità regale, inconsapevole, che richiama una nota inaspettata nell'*œuvre* di Scanga. Mentre tutte le sue opere giovanili risentono di un ironico "memento mori" e di una qualità effimera, che imita il nostro patetico desiderio di stabilità, le opere più recenti più che alla vulnerabilità mirano alla vera monumentalità, alla durata.

Come serie, queste sculture *Metafisica* derivano sia cronologicamente che formalmente dalle composizioni verticali di poco precedenti, quali ad esempio la *Figura rossa con banjo* (fig. 6) del 1984 in cui sono evidenti per la prima volta i riferimenti voluti ad opere di altri artisti del ventesimo secolo. *Figura rossa con banjo*, ad esempio, rievoca la *Donna con specchio* di Julio Gonzalez, *Arlecchino* di Lipchitz e anche le sculture del 1913 circa di

paintings, while at the same time mocking the method by taking it to its extreme consequences. Compared to the large *Figures* of 1984, the *Metaphysical* sculptures are grander in scope, more imposingly monumental and far more enigmatic. The famous encounter of an umbrella with a sewing machine on an operating table has been substituted by an encounter of a painting with a sculpture on a flea-market pushcart. *Ceci n'est pas une pipe* is a painting which points to the inviolable mystery of objects.

Scanga's *Metaphysical III* (cat. no. 81) is an object which points to the inviolable mystery of sculpture which in turn points to the appalling un-knowability of we who stand in front of the sculpture. The transformations do not pertain to the conglomerate of the objects used in the constructions. The upside down swivel mirror at the top, for instance, reads like a frame standing between the legs of a rococo table, and yet remains insistently and obviously what it is: i.e. a swivel mirror turned upside down. The painted configurations on its surface are like an unsuccessful bit of camouflage which emphasizes instead of concealing. The transformation occurs in

Archipenko. I segni colorati e i simboli sulla superficie di *Figura rossa con banjo* fanno intendere che tutta la scultura sia stata ricavata da un quadro molto più grande il cui stile, ma non la sua composizione, può tuttora essere captata dai frammenti che sono entrati a far parte della scultura. Scanga ha anche rievocato maliziosamente Lichtenstein, senza però porre una sola linea o colore che ricordi un'opera nota di Lichtenstein. È tipico di Scanga saper usare "un metodo" come quello delle brillanti pitture artistico-storiche di Lichtenstein, e allo stesso modo imitarne il metodo portandolo alle sue estreme conseguenze.
Paragonate alle grandi *Figure* del 1984, le sculture della serie *Metafisica* hanno un fine più importante, più monumentale e molto più enigmatico. Il famoso accostamento di un ombrello con una macchina da cucire su un tavolo operatorio è stato sostituito dall'unione di un quadro con una scultura su di una bancarella al mercato delle pulci.
Ceci n'est pas une pipe è un quadro che esalta il mistero inviolabile degli oggetti. *Meta III* (cat. n. 81) di Scanga è un oggetto che indica il mistero inviolabile di una scultura che talora è rivolta alla terribile inconoscibilità di noi che le sostiamo davanti. La trasformazione non è dovuta alla commistione degli oggetti usati nelle costruzioni. Lo specchio girevole in alto, per esempio, può venir letto come una cornice tra le zampe di un tavolo rococò, oppure rimanere insistentemente e ovviamente ciò che è: uno specchio girevole capovolto. Le figure dipinte sulla superficie dell'opera sembrano un tentativo mal riuscito di cammuffamento che anziché nascondere, esalta l'aspetto esteriore. La trasformazione avviene in noi stessi mentre contempliamo nello specchio il nostro riflesso pietosamente interrogativo: due occhi che guardano, assolutamente inadatti a distinguere fra l'interiorità e l'esteriorità, l'armonia e la dissonanza, l'esistenza e il suo opposto.
Per raggiungere i suoi scopi, Scanga continua a usare citazioni. La corda sulla sommità dello specchio girevole capovolto (del tipo denominato, se non erro, Psyché) è rinforzata da una lunga corda spessa che richiama immediatamente alla memoria il più importante pezzo di corda di tutta la storia dell'arte *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso. Ma mentre la corda di Picasso gira intorno

us as we contemplate our pitifully puzzled "reflection" in the mirror: two staring eyes, hopelessly under-equipped to distinguish between interior and exterior, harmony and dissonance, existence and its opposite.
Scanga continues to use quotations where it suits his purpose. The rope at the top of the topsy-turvy swivel-mirror (of a type known, if I am not mistaken, as a "Psyché") is lined by a thick length of rope that immediately calls to mind the most important piece of rope in the whole history of art: Picasso's *Still Life with Chaircaning*. But whereas Picasso's rope completely surrounds the painting, thereby turning into a frame which conveniently puts Picasso's sorcery at a safe distance, Scanga's rope stubbornly remains a length of rope and aggressively denies the existence of frames which pretend to mark the frontiers between reality and illusion. In fact, much of Scanga's work is concerned with the mystery of "frames" of all sorts, demarcation lines which articulate what is otherwise amorphous. We meet frames either fragmented or whole in almost all of his work, and each time they tend to confound rather than orient our need to compartmentalize. Divide and conquer is the normal method of our mind and our senses. Metamorphosis is still comprehensible by means of the divide and conquer strategy if we see x turning into y. Scanga demonstrates that realities always slip from our grasp (even before metamorphosis occurs). Rilke's archaic torso which demanded that he change his life can be circumvented or at least put off. Scanga's latest sculptures do not just make demands. They warn us that we must take stock of our position vis-à-vis our realities or risk being dominated by them.
As a practitioner of assemblage, Scanga is something of a loner. His work deliberately avoids the moody note suggestive of sorcery that is the frequent hallmark of most assemblage. His sense of metamorphosis (and all assemblage depends on metamorphosis) is strikingly sober and quite without the enigmatic mood, the hint of witchcraft that renders most assemblages so fascinating to contemporary taste. One suspects that this aspect may be due to a general Mediterranean tendency to make no distinction between the real and the supernatural. The genre of the ghost-story so much

a tutto il quadro trasformandosi così in cornice che pone la magia di Picasso ad una distanza di sicurezza, la corda di Scanga rimane ostinatamente un pezzo di corda e aggressivamente nega l'esistenza delle cornici che vorrebbero delimitare le frontiere fra realtà e illusione. Infatti, nella maggior parte delle opere di Scanga si avverte il mistero delle "cornici" di tutti i tipi, linee di demarcazione che rendono articolato ciò che altrimenti risulterebbe amorfo. Troviamo cornici intere o frammentate in quasi tutte le sue opere, ed in ogni caso tendono a confondere piuttosto che a orientare il nostro bisogno di inquadramento. Dividi e conquista è il metodo normale della mente e dei nostri sensi. La metamorfosi è ancora comprensibile grazie alla strategia del "divide et impera" se vediamo x trasformarsi in y. Scanga dimostra che le realtà ci sfuggono sempre (anche prima che avvengano le metamorfosi). Il torso arcaico di Rilke che esigeva un mutamento nella sua vita, può essere circuito o almeno rimandato. Le sculture più recenti di Scanga non si limitano ad avanzare delle richieste. Ci ammoniscono di preoccuparci della nostra posizione nei confronti delle nostre realtà o rischiamo di venirne rovinati. Come creatore di composizioni Scanga è un po' solitario. La sua opera evita deliberatamente la nota triste che vuole evocare la magia e che spesso contraddistingue la maggior parte dei praticanti di assemblage. Il suo senso della metamorfosi (e tutte le composizioni dipendono dalle metamorfosi) è sorprendentemente sobrio quasi senza enigmaticità, senza accenno di stregoneria che rende così affascinanti per il gusto moderno la maggior parte degli assemblages da, Max Ernst a Joseph Cornell e Luca Samaras. Potrebbe venire il sospetto che questo sia forse dovuto alla generale tendenza mediterranea di non fare distinzione fra reale e soprannaturale. Nella letteratura italiana è totalmente assente il genere di storie di spiriti, così apprezzato nella letteratura tedesca o anglo-sassone. Perfino l'*Orlando Furioso* di Ariosto, che così spesso evoca fenomeni sovrannaturali, lo fa con ironia lirica che ci fa sorridere alle magie degli spiriti anziché farci rabbrividire. Che gli oggetti possano cambiare aspetto e funzione è una cosa considerata ovvia anziché essere (come nel mondo anglosassone)

loved in German or Anglo-Saxon literature is totally lacking in Italy. Even Ariosto's *Orlando Furioso*, which deals so frequently with the supernatural phenomena, does so with lyrical irony and makes us smile at sorcery and ghosts instead of making us shudder. The ability of objects to change appearance and function is taken for granted instead of being considered (as it is in the Anglo-Saxon world) a sign of awe-inspiring magic. Ambiguities of appearance or startlingly "abnormal" relationships which lend to most assemblages their air of otherworldliness, of magic potency, are totally absent from Scanga's considerations. Magic, to him, is perfectly natural and can be expressed frankly and explicitly by the form, color and rhythmic sequence of the sensuously apprehended world. Most assemblages set us dreaming. Scanga's constructions stimulate thought.

Formally, some critics might object that Scanga's most recent work is frontal in conception and does not develop continuosly into a fully rounded sculpture. This objection is certainly born out by the fact that most of the *Metaphysical* constructions seem to have e dominant façade which is accompanied by independent side and rear views. Without going into the merits of the demand that freestanding sculpture be coherently eloquent from all points of view, there still remains this to be said: Yes, such works as *Meta III* (cat. nos. 80-81) do have a major view, a façade. But whereas most façades express the total meaning of a piece of sculpture, Scanga's façades do far more. They express the dominant theme and then go on to suggest that what is concealed behind the façade is as important as what is revealed. That which is hidden is as uncannily alive as what is seen. And when we move around the constructions to see the views behind the strong dominant view, we find that side and rear views do not necessarily agree formally or thematically with the "façade". Thus, the façade becomes in its turn a concealing element which lends suspense to the rear view. The situation is akin to the greatest work of art whose theme is the unknowability of reality: Velázquez's *Las Meninas*. The great canvas on which Velázquez is seen working has been turned away from us so that every visitor to the Prado in

un segno di magia che incute terrore.
Dalle considerazioni di Scanga sono totalmente assenti le ambiguità dell'aspetto o i rapporti sorprendentemente "anormali" che conferiscono alla maggior parte degli assemblages quell'aria dell'altro mondo, di potenza magica. Per lui la magia è perfettamente naturale e può essere espressa francamente ed esplicitamente per mezzo della forma, del colore e della successione ritmica del mondo conosciuto attraverso i sensi.
La maggior parte degli assemblages ci induce a sognare, le costruzioni di Scanga ci stimolano a pensare.
Alcuni critici potranno obiettare che le opere più recenti di Scanga dal punto di vista formale sono frontali come concezione e non si sviluppano in una scultura totalmente tridimensionale. Questa obiezione deriva certamente dal fatto che la maggior parte delle costruzioni della serie *Metafisica* sembrano avere una facciata dominante accompagnata da punti di vista laterali e posteriori indipendenti. Senza entrare nel merito della questione che le sculture debbono o meno rivelarsi coerentemente eloquenti da tutti i punti di vista, rimane ancora da dire questo: sì, opere come *Meta III* (cat. nn. 80, 81) hanno una visione principale, una facciata. Però le facciate di Scanga vanno ben oltre. Esprimono il tema dominante e poi proseguono suggerendo che ciò che è rivelato, che ciò che è nascosto sia altrettanto vivo di quanto è in bella vista. E quando giriamo intorno alle costruzioni per guardare dietro la visione dominante, ci accorgiamo che la visione laterale e posteriore non concorda necessariamente per forma o per tema con la "facciata" e così la facciata diventa a sua volta un elemento nascosto che fornisce una certa aspettativa alla visione posteriore. La situazione è simile a una delle più grandi opere d'arte il cui tema è la non conoscibilità della realtà: *Las Meninas* di Velázquez. La grande tela su cui si vede Velázquez lavorare è girata rispetto a noi in modo tale che ogni visitatore al Prado nei secoli passati e in quelli futuri è costretto a inventarsi da solo un'idea di quello che può raffigurare il lato invisibile della tela di Velázquez. Mentre le sculture di Scanga ci fanno già abbastanza impazzire quando ammiriamo le facciate che l'artista ha voluto girare verso di noi, ci

centuries past and centuries to come is condemned to construct for himself an idea of what the invisible side of Velázquez's canvas might look like. While Scanga's sculptures are maddening enough when we contemplate that façade which the artist has turned towards us, they stagger us with a challenge: "Just wait till you get around to thinking about what you do not see". The conflict between Chthonic mysteries so very much at home in Italy with Italian classicism has been compounded by Scanga with American pragmatism at war with the American sense of the "chaos beyond".

The fatality of being an exile has attended the life of nearly every great artist of our revolutionary age. But there is a vast difference between intellectual alienation from the mainstream of one's surroundings (e.g. Delacroix) and the concrete, physical as well as spiritual disjunction wrought by leaving the familiar surroundings of one's native land. Of course, even in this most complete form of exile, there are distinctions to be made. The expatriation of a Gino Severini or of a Gertrude Stein who moved from provincial to cosmopolitan surroundings cannot be compared to the anguished upheaval that marked the emigration of such artists as Max Beckmann or the three artists of our exhibition. By the same token, today's artists moving freely about the world (Twombly, Clemente, Kienholz) do not suffer the fate of exile which in our day continues to be a tragic, but fertile factor only in the lives of many Latin American or East-European writers and artists. One cannot hope to find a common denominator in the work of artists who, for one reason or another, have been uprooted and whose work is marked to a greater or lesser degree by the tension between their native traditions and their new circumstances in a culturally very different nation. In the work of Nivola, for instance, the tendency seems to be one of increasing nostalgia for his roots and a growing distance from the American scene. But, as so many German immigrants found when they tried to return to Germany at war's end, the Germany they remembered and longed for did not in any way resemble the Germany to which they returned. In today's Sardinia, reverberating with immense

provocano con una sfida: "Aspetta fino a che non gli avrai girato intorno prima di pensare a quello che non vedi". Il conflitto fra misteri ctonici così frequenti in Italia nel classicismo italiano sono stati bilanciati da Scanga con il pragmatismo americano in conflitto con il senso americano del "caos oltre il visibile".

A quasi tutti i grandi artisti della nostra era rivoluzionaria è capitata la sorte di essere esiliati. Ma c'è una profonda differenza fra il distacco intellettuale dalla corrente dominante l'ambiente circostante (ad es. Delacroix) e il distacco concreto, sia fisico che spirituale, causato dall'abbandono dei luoghi familiari dove si è nati. Certamente anche in questa forma totale di esilio bisogna fare delle distinzioni. L'espatrio di un Gino Severini o di una Gertrude Stein, che sono passati da un ambiente provinciale ad uno cosmopolita, non può essere paragonato al doloroso espatrio di artisti come Max Beckman o i tre artisti di questa mostra. Allo stesso modo, gli artisti di oggi che si muovono liberamente per il mondo (Twombly, Clemente, Kienholz) non patiscono il destino dell'esilio che attualmente continua ad essere un elemento tragico, ma costruttivo, solamente nella vita di molti scrittori e artisti del mondo latino-americano o dell'Est europeo.
Non si può sperare di trovare un comune denominatore nelle opere di artisti che per un motivo o per l'altro sono stati trapiantati altrove e la cui opera è contraddistinta in modo più o meno marcato dalle tensioni createsi fra le loro tradizioni natìe e le loro nuove condizioni in un paese culturalmente molto diverso. Nel lavoro di Nivola, per esempio, sembra esserci la tendenza a una nostalgia sempre crescente per le sue radici e a un sempre maggior distacco dalla scena americana. Ma, come molti immigrati tedeschi scoprirono allorché cercarono di ritornare in Germania alla fine della guerra, la Germania che essi ricordavano e di cui avevano nostalgia non era più la stessa Germania in cui tornavano. Nella Sardegna di oggi, che riflette i grandi mutamenti portati dall'Aga Khan, dalla televisione, da una precipitosa fretta di prendere parte ai piaceri materiali del mondo occidentale, i ricordi di Nivola sembrano assurdi

changes caused by the Aga Khan, by television, by a headlong rush to participate in the material comforts of the western world, Nivola's recollections of Sardinia seem as incongruous as Gauguin's dream of primitive paradise when confronted with the reality of life in the South Sea Islands. Cavallon seems to have accepted the fact that he has no other *patria* but his studio. His relationship to both America and Italy strikes one as downright irrelevant. As for Scanga, forever an explosive mixture of both Faust *and* Mephistopheles (and we will never know whether the role of Mephistopheles is played by America or by Italy), the polarity is forever illuminating American values in the light of an Italian point of view while simultaneously ironizing Italian traditions with American nonchalance.
If we had chosen a hundred artists whose biographies parallel the lives of Cavallon, Nivola and Scanga, we would certainly have found a hundred responses to the tragedy and to the exhilaration of individuals forced into a state of exile. It would be foolish to try to come to fixed conclusions about transplanted artists even if one had the means to explore the question on a much vaster scale than that offered us within the limits of the Peggy Guggenheim Collection. National traditions, nationality, national identity are all infinitely complex notions that have been dangerously misused in the recent past. The role such elements play (or fail to play) in the creation of an artist's "oeuvre" is still more complex, still more fraught with traps and snares. Still, it would be very wrong to deny the existence of such factors as nationality, no matter how tenuous they are. To fight battles of national prestige over "is Poussin a French or Roman artist?" is as futile as it is damaging. But to realize that at least some of Poussin's lasting fascination is due to the creative friction between the mentality of a Norman peasant and sophisticated participation in the pageant of Roman seventeenth century culture is perfectly obvious. Today such considerations are equally valid, though far more difficult for us to grasp, because history hasn't yet sorted out for us the relevant from the trivial. Hundreds of questions arise once one delves into the nature of nationality and art. To mention only one slightly

come i sogni di Gauguin del paradiso primitivo se paragonato con la realtà della vita nelle isole dei Mari del Sud. Cavallon sembra avere accettato il fatto di non avere altra "patria" al di fuori del suo studio. Colpisce il fatto che il suo rapporto sia con l'America che con l'Italia sia irrilevante.
Per quanto riguarda Scanga, una miscela esplosiva di Faust e Mefistofele, la polarità America-Italia (e non si saprà mai se è l'Italia o l'America ad assumere il ruolo di Mefistofele) è essenziale per comprendere la sua arte, perché evidenzia sempre i valori americani alla luce di un punto di vista italiano e contemporaneamente ironizza sulle tradizioni italiane con la noncuranza americana.
Se avessimo scelto cento artisti le cui biografie fossero parallele a quelle di Cavallon, Nivola e Scanga, certamente avremmo trovato cento risposte diverse alla tragedia e all'allegria di individui costretti ad uno stato di esilio. Non sarebbe prudente cercare di giungere a conclusioni definitive sulla questione degli artisti trapiantati, anche se la si potesse esaminare su scala ben maggiore di quella possibile nell'ambito della Collezione Peggy Guggenheim. Tradizioni nazionali, nazionalità, identità nazionale sono tutti concetti estremamente complessi che nel recente passato sono stati usati e abusati. Il ruolo svolto (o non svolto) da questi elementi nella creazione dell'*œuvre* di un artista è ancora più complesso, più cosparso di trappole e insidie. Sarebbe altrettanto errato voler negare l'esistenza di fattori quali la nazionalità, per quanto labili essi siano. È futile e pericoloso litigare per il prestigio nazionale su questioni come «Poussin è francese o romano?». Ma è assolutamente ovvio che ci si accorga che il fascino perenne di Poussin è dovuto almeno in parte allo scontro creativo fra la mentalità di Poussin paesano normanno, e quella di Poussin partecipante dei fasti sofisticati di Roma barocca. Tali considerazioni sono entrambe valide al giorno d'oggi anche se per noi sono molto più difficili da afferrare perché la storia non ha ancora fatto una selezione fra ciò che è valido e ciò che non lo è.
Quando si indaga sulla natura della nazionalità e dell'arte sorgono subito centinaia di domande. Per ricordarne solo una un po' frivola, ma lo stesso indicativa: perché i musei italiani, le gallerie, i collezionisti odierni, vivendo in un periodo di acceso

frivolous, but nevertheless indicative question: why is it that Italian museums, galleries, collectors and critics, living as they do in a period of ardent enthusiasm for American art and American artists, have so persistently chosen to ignore American artists of Italian background and education? At a time marked by a strong (though not always admitted and certainly not always beneficial) "americanization" of Italian civilization, why is it that artists like Cavallon, whose work is representative of so many noble Italo-Venetian traditions, are insufficiently known in Italy? Perhaps these questions are more important than the answers one can devise for them. Perhaps, in some period of true international peace and true international comprehension, such questions will become meaningless. Meanwhile, we are probably deluding ourselves if we believe that national and, alas! even nationalistic factors are no longer operative in the world of art.
If the much abused notion of "post-modernism" means anything at all, it implies the need of artist and public to draw together once again. Instead of belonging exclusively to the community of artists, the artist is beginning to move back towards greater identification with a vastly larger community. And that larger community, for better or for worse, is identified with national traditions, national points of view. It is in this regard that dwelling on the lives and work of artists who were forced to deal with their personal attitude towards nationality may turn out to be helpful... or at the very least to be stimulating. We today enjoy the privilege of a highly cosmopolitan outlook that leads us to scoff at such old-fashioned notions as "national origin". But we should remember that our present privileges of ignoring national boundaries are at least partly due to the hard-won victories of artists like Cavallon, Nivola and Scanga, who fought inner and outer battles to amalgamate conflicting traditions and arrived at a liberality of expression that transcends nationality.

Fred Licht

entusiasmo per l'arte americana e per gli artisti americani hanno così ostinatamente deciso di ignorare gli artisti americani di formazione e cultura italiane? In un periodo contraddistinto da una forte "americanizzazione" della civiltà italiana (anche se non sempre lo si riconosce e certamente non sempre positiva) perché mai gli artisti come Cavallon, la cui opera è rappresentativa di così tante nobili tradizioni italo-veneziane, non sono sufficientemente conosciuti in Italia? Forse queste domande sono più complesse delle risposte che si può cercare di dare. Forse in un periodo di vera pace internazionale e di vera comprensione internazionale, questi problemi risultano senza significato. Intanto, probabilmente, andiamo incontro a una delusione se pensiamo che fattori nazionali e, ahimé, anche nazionalistici non intervengano più nel mondo dell'arte.
Se la nozione ormai abusata del "post-modernismo" ha un qualche significato, questa implica la necessità che l'artista e il pubblico vadano di pari passo. Anziché appartenere esclusivamente alla categoria degli artisti, questi iniziano ora a tornare verso una maggiore identificazione con una comunità molto più vasta e questa comunità più vasta è identificata, in meglio o in peggio, con le tradizioni nazionali, con i punti di vista nazionali. Ed è per questo che può risultare utile o almeno stimolante soffermarsi sulle vite e le opere di artisti che sono stati costretti a prendere posizione nei confronti della nazionalità. Oggi abbiamo il privilegio di sembrare cosmopoliti, il che ci porta a deridere i vecchi concetti quali "origini nazionali". Ma dovremmo ricordare che il privilegio di cui godiamo attualmente di ignorare i confini nazionali è dovuto almeno in parte alle vittorie conquistate a caro prezzo da artisti come Cavallon, Nivola e Scanga che hanno combattuto battaglie sul fronte interno ed esterno per giungere ad un amalgama delle tradizioni contrapposte e hanno raggiunto una libertà di espressione che trascende la nazionalità.

Fred Licht

Catalogo Catalogue

Giorgio Cavallon

Tutti i quadri sono senza titolo e appaiono sotto la data di esecuzione.

All paintings are untitled and listed according to date.

1. **Numero 1.** 1951-1952
Olio su tela, 68,8 x 68,8 cm
Collezione privata.

2. **Numero 2.** 1952
Olio su tela, 90 x 100 cm
Collezione privata.

3. **Numero 3.** 1952
Olio su tela, 90 x 100 cm
Collezione dell'artista.

4. **Numero 1.** 1953-1954
Olio su tela, 90 x 110 cm
Collezione privata.

5. **Numero 2.** 1953
Olio su tela, 75 x 102,5 cm
Collezione privata.

6. **Numero 1.** 1954
Olio su tela, 115 x 101 cm
Collezione privata.

7. **Numero 1.** 1957
Olio su tela, 62,5 x 50 cm
Collezione privata.

8. **Numero 1.** 1959-1960
Olio su tela, 60 x 70 cm
Collezione privata.

9. **Numero 1.** 1961
Olio su tela, 188,8 x 197,5 cm
Collezione privata.

10. **Numero 1.** 1962
Olio su tela, 130 x 170 cm
Collezione dell'artista.

11. **Numero 2.** 1962
Olio su tela, 150 x 130 cm
Collezione dell'artista.

12. **Numero 1.** 1964
Olio su tela, 180 x 207,5 cm
Collezione dell'artista.

13. **Numero 2.** 1964
Olio su tela, 180 x 140 cm
Collezione dell'artista.

14. **Numero 1.** 1971
Olio su tela, 150 x 180 cm
Collezione dell'artista.

15. **Numero 1.** 1986
Olio su tela, 50 x 62,5 cm
Collezione dell'artista.

16. **Numero 2.** 1987
Olio su tela, 150 x 170 cm
Collezione dell'artista.

1. **Number 1.** 1951-1952
Oil on canvas, 68.8 x 68.8 cm
Private collection.

2. **Number 2.** 1952
Oil on canvas, 90 x 100 cm
Private collection.

3. **Number 3.** 1952
Oil on canvas, 90 x 100 cm
Collection of the artist.

4. **Number 1.** 1953-1954
Oil on canvas, 90 x 110 cm
Private collection.

5. **Number 2.** 1953
Oil on canvas, 75 x 102.5 cm
Private collection.

6. **Number 1.** 1954
Oil on canvas, 115 x 101 cm
Private collection.

7. **Number 1.** 1957
Oil on canvas, 62.5 x 50 cm
Private collection.

8. **Number 1.** 1959-1960
Oil on canvas, 60 x 70 cm
Private collection.

9. **Number 1.** 1961
Oil on canvas,
188.8 x 197.5 cm
Private collection.

10. **Number 1.** 1962
Oil on canvas, 130 x 170 cm
Collection of the artist.

11. **Number 2.** 1962
Oil on canvas, 150 x 130 cm
Collection of the artist.

12. **Number 1.** 1964
Oil on canvas, 180 x 207.5 cm
Collection of the artist.

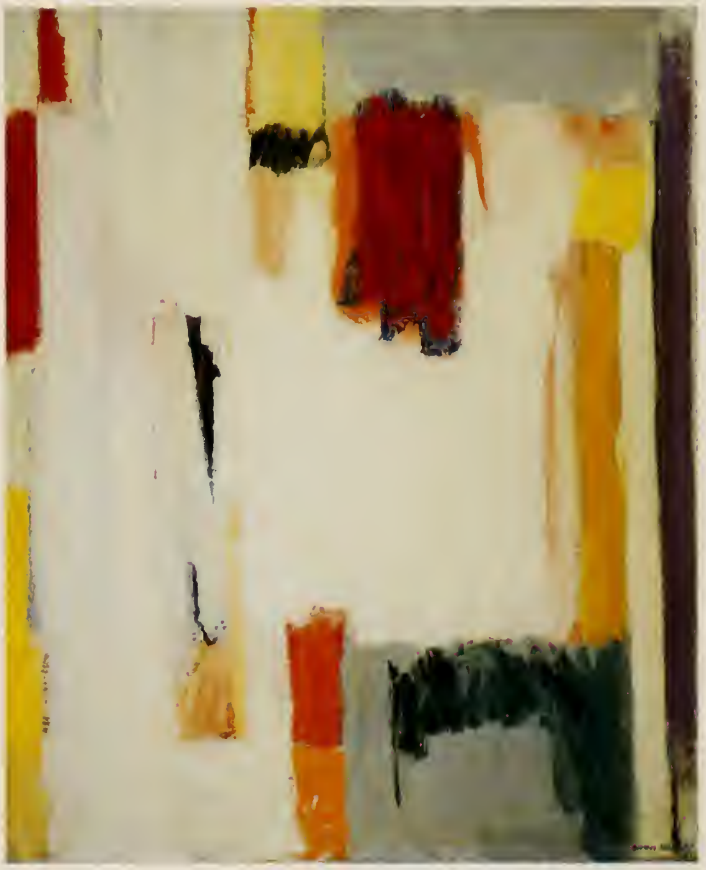
13. **Number 2.** 1964
Oil on canvas, 180 x 140 cm
Collection of the artist.

14. **Number 1.** 1971
Oil on canvas, 150 x 180 cm
Collection of the artist.

15. **Number 1.** 1986
Oil on canvas, 50 x 62.5 cm
Collection of the artist.

16. **Number 2.** 1987
Oil on canvas, 150 x 170 cm
Collection of the artist.

40

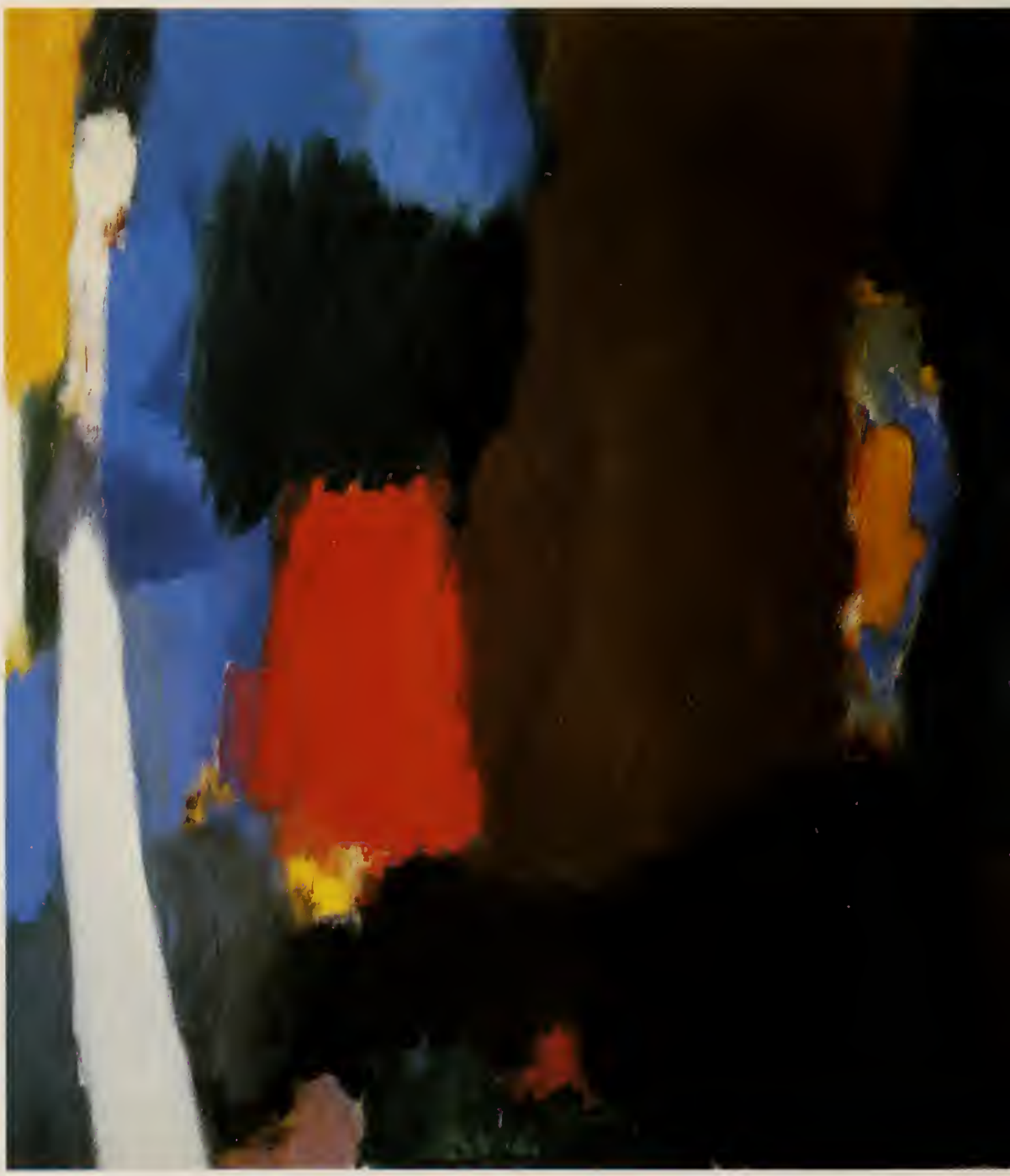


8. **Numero 1.** 1959-1960 **Number 1.** 1959-1960

48

10. **Numero 1.** 1962 **Number 1.** 1962

50



12. **Numero 1.** 1964 **Number 1.** 1964

52

GIORGIO CAVALLON 87

Dalla serie "Bronzi Architettonici"

17. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

18. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

19. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

20. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

21. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

22. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

23. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

24. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

25. **Senza titolo.** 1959
Bronzo, 8 x 9 x 6 cm
Collezione privata.

Dalla serie "I letti"

26. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 22 x 16 x 7 cm
Collezione privata.

27. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 21 x 16 x 7 cm
Collezione privata.

28. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Collezione privata.

29. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Collezione privata.

30. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Collezione privata.

31. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Collezione privata.

32. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Collezione privata.

33. **Senza titolo.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Collezione privata.

34. **Modello per il monumento alla "Brigata Sassari".** 1963
Bronzo, 60 x 50 cm
Collezione privata.

Dalla serie "Spiagge"

35. **Spiaggia I.** 1967
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

36. **Spiaggia II.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

37. **Spiaggia III.** 1972
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

38. **Spiaggia IV.** 1972
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

39. **Spiaggia V.** 1972
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

Dalla serie "Piscine di Los Angeles"

40. **Piscina di Los Angeles.** 1970
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

41. **Piscina di Los Angeles.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

42. **Piscina di Los Angeles.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

43. **L'aroma degli arrosti in Sardegna attira gli dei come le mosche.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Collezione privata.

Dalla serie "Mestieri di Sardegna"

44. **Portatore di scaletta.** 1983
Bronzo, 26 x 32,5 cm
Collezione privata.

45. **Portatore di ruota.** 1983
Bronzo, 24,3 x 19 cm
Collezione privata.

46. **Portatore di scatola.** 1983
Bronzo, 25 x 20,3 cm
Collezione privata.

47. **Portatore di fagotti.** 1983
Bronzo, 15 x 21,5 cm
Collezione privata.

48. **Muratore.** 1983
Bronzo, 25,5 x 17,5 cm
Collezione privata.

49. **Donna con cesta I.** 1983
Bronzo, 21,5 x 8,5 cm
Collezione privata.

50. **Donna con cesta II.** 1983
Bronzo, 22,5 x 8,5 cm
Collezione privata.

51. **Legnaiuolo.** 1985
Legno, 81 x 100 cm
Collezione privata.

52. **Figura.** 1985
Legno, 68 x 84 cm
Collezione privata.

Senza titolo

53. **Collage 1.** 1985
Carta, 23 x 30,5 cm
Collezione privata.

54. **Collage 2.** 1985
Carta, 23 x 30,5 cm
Collezione privata.

55. **Collage 3.** 1985
Carta, 23 x 30,5 cm
Collezione privata.

56. **Collage 4.** 1985
Carta, 30,5 x 23 cm
Collezione privata.

57. **Collage 5.** 1985
Carta, 30,5 x 23 cm
Collezione privata.

58. **Collage 6.** 1985
Carta, 60 x 46 cm
Collezione privata.

59. **Collage 7.** 1985
Carta, 62 x 47 cm
Collezione privata.

60. **Collage 8.** 1985
Carta, 61 x 42 cm
Collezione privata.

61. **Collage 9.** 1985
Carta, 67 x 46 cm
Collezione privata.

Dalla serie "La madre Sarda e il suo Figlio meraviglioso"

62. **Senza titolo.** 1985
Marmo rosa, 48 x 53 cm
Collezione privata.

63. **Senza titolo.** 1985
Marmo venato rosso, 28 x 39 cm
Collezione privata.

64. **Senza titolo.** 1985
Marmo bianco, 41 x 30,5 cm
Collezione privata.

65. **Senza titolo.** 1985
Marmo rosa, 48 x 62 cm
Collezione privata.

66. **Senza titolo.** 1985
Marmo venato rosa, 37 x 28 cm
Collezione privata.

67. **Senza titolo.** 1985
Marmo bianco venato grigio, 80 x 70 cm
Collezione Vanda e S. Congiu.

From the series "Architectural Bronzes"

17. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

18. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

19. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

20. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

21. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

22. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

23. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

24. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

25. **Untitled.** 1959
Bronze, 8 x 9 x 6 cm
Private collection.

From the series "The Beds"

26. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 22 x 16 x 7 cm
Private collection.

27. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 21 x 16 x 7 cm
Private collection.

28. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Private collection.

29. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Private collection.

30. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Private collection.

31. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Private collection.

32. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Private collection.

33. **Untitled.** 1961-1962
Terracotta, 16 x 11 x 7 cm
Private collection.

34. **Model for "Brigata Sassari" Monument.** 1963
Bronzo, 60 x 50 cm
Private collection.

From the series "Beaches"

35. **Beach I.** 1967
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

36. **Beach II.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

37. **Beach III.** 1972
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

38. **Beach IV.** 1972
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

39. **Beach V.** 1972
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

From the series "Swimming Pools of Los Angeles"

40. **Swimming Pool of Los Angeles.** 1970
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

41. **Swimming Pool of Los Angeles.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

42. **Swimming Pool of Los Angeles.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

43. **The Aroma of Sardinian Roast Meats Attracts the Gods like Flies.** 1971
Terracotta, 40 x 40 cm
Private collection.

From the series "Sardinian Work"

44. **Ladder Bearer.** 1983
Bronze, 26 x 32.5 cm
Private collection.

45. **Wheel Bearer.** 1983
Bronze, 24.3 x 19 cm
Private collection.

46. **Box Bearer.** 1983
Bronze, 25 x 20.3 cm
Private collection.

47. **Bundles Bearer.** 1983
Bronze, 15 x 21.5 cm
Private collection.

48. **Mason.** 1983
Bronze, 25.5 x 17.5 cm
Private collection.

49. **Woman with Basket I.** 1983
Bronze, 21.5 x 8.5 cm
Private collection.

50. **Woman with Basket II.** 1983
Bronze, 22.5 x 8.5 cm
Private collection.

51. **Wood Cutter.** 1985
Wood, 81 x 100 cm
Private collection.

52. **Figure.** 1985
Wood, 68 x 84 cm
Private collection.

Untitled

53. **Collage 1.** 1985
Paper, 23 x 30.5 cm
Private collection.

54. **Collage 2.** 1985
Paper, 23 x 30.5 cm
Private collection.

55. **Collage 3.** 1985
Paper, 23 x 30.5 cm
Private collection.

56. **Collage 4.** 1985
Paper, 30.5 x 23 cm
Private collection.

57. **Collage 5.** 1985
Paper, 30.5 x 23 cm
Private collection.

58. **Collage 6.** 1985
Paper, 60 x 46 cm
Private collection.

59. **Collage 7.** 1985
Paper, 62 x 47 cm
Private collection.

60. **Collage 8.** 1985
Paper, 61 x 42 cm
Private collection.

61. **Collage 9.** 1985
Paper, 67 x 46 cm
Private collection.

From the series "La madre Sarda e il suo Figlio meraviglioso"

62. **Untitled.** 1985
Rose marble, 48 x 53 cm
Private collection.

63. **Untitled.** 1985
Red veined marble,
28 x 39 cm
Private collection.

64. **Untitled.** 1985
White marble, 41 x 30.5 cm
Private collection.

65. **Untitled.** 1985
Rose marble (horizontal),
48 x 62 cm
Private collection.

66. **Untitled.** 1985
Pink veined marble,
37 x 28 cm
Private collection.

67. **Untitled.** 1985
White marble grey veins,
80 x 70 cm
Collection Vanda
and S. Congiu.

Dalla serie "Bronzi Architettonici"

17. **Senza titolo.** 1959

18. **Senza titolo.** 1959

19. **Senza titolo.** 1959

From the series "Architectural Bronzes"

Untitled. 1959

Untitled. 1959

Untitled. 1959

20. **Senza titolo.** 1959
Untitled. 1959

21. **Senza titolo.** 1959
Untitled. 1959

22. **Senza titolo.** 1959
Untitled. 1959

23. **Senza titolo.** 1959
Untitled. 1959

24. **Senza titolo.** 1959
Untitled. 1959

25. **Senza titolo.** 1959
Untitled. 1959

Dalla serie "I letti"

26. **Senza titolo.** 1961-1962

27. **Senza titolo.** 1961-1962

From the series "The Beds"

Untitled. 1961-1962

Untitled. 1961-1962

28. **Senza titolo.** 1961-1962 **Untitled.** 1961-1962

29. **Senza titolo.** 1961-1962 **Untitled.** 1961-1962

30. **Senza titolo.** 1961-1962 **Untitled.** 1961-1962

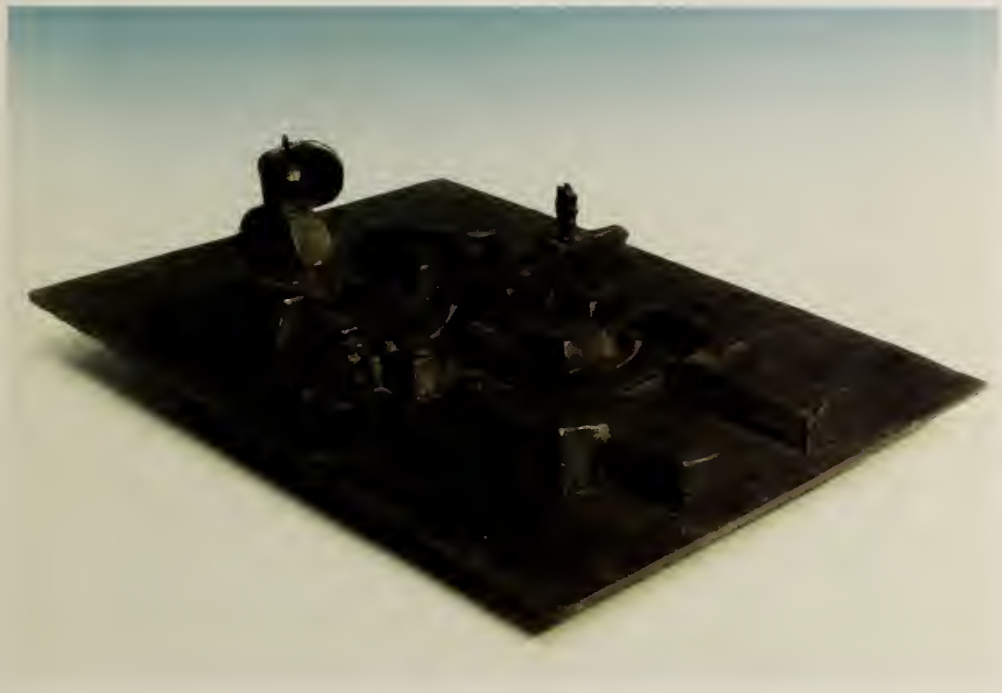
31. **Senza titolo.** 1961-1962 **Untitled.** 1961-1962

32. **Senza titolo.** 1961-1962 **Untitled.** 1961-1962

33. **Senza titolo.** 1961-1962 **Untitled.** 1961-1962

34. **Modello per il monumento alla "Brigata Sassari".** 1963

Model for "Brigata Sassari" Monument. 1963



Dalla serie "Spiagge"

35. **Spiaggia I.** 1967

From the series "Beaches"

Beach I. 1967

36. **Spiaggia II.** 1971 **Beach II.** 1971

37. **Spiaggia III.** 1972 **Beach III.** 1972

39. **Spiaggia V.** 1972 **Beach V.** 1972

Dalla serie
"Piscine di Los Angeles"

40. **Piscina di Los Angeles.** 1970

From the series
"Swimming Pools
of Los Angeles"

Swimming Pool of Los Angeles. 1970

41. **Piscina di Los Angeles.** 1971

Swimming Pool of Los Angeles. 1971

13. **L'aroma degli arrosti in Sardegna attira gli dei come le mosche.** 1971

The Aroma of Sardinian Roast Meats Attracts the Gods like Flies. 1971

44. **Portatore di scaletta.** 1983

Ladder Bearer. 1983

Dalla serie
"Mestieri di Sardegna"

45. **Portatore di ruota.** 1983

From the series
"Sardinian Work"

Wheel Bearer. 1983

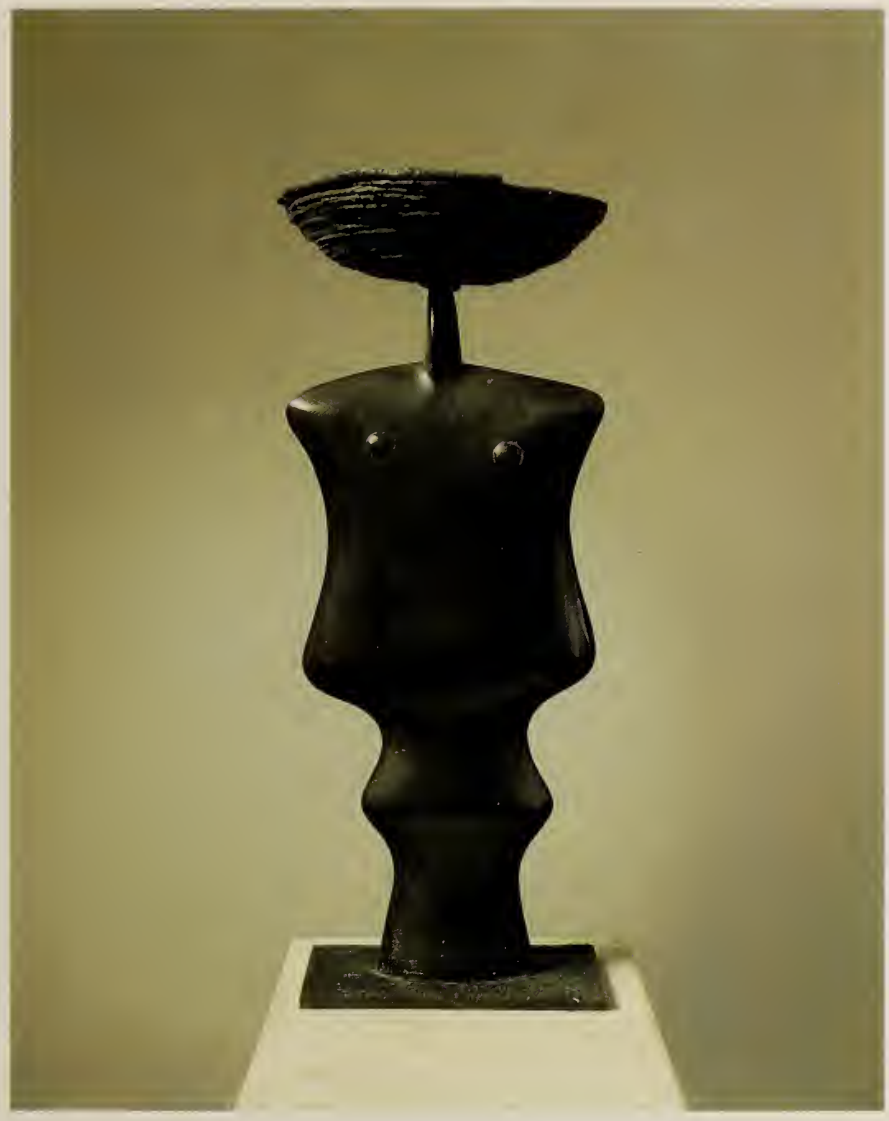
46. **Portatore di scatola.** 1983

Box Bearer. 1983

48. **Muratore.** 1983

Mason. 1983

49. **Donna con cesta I.** 1983 **Woman with Basket I.** 1983



51. **Legnaiuolo.** 1985

Wood Cutter. 1985

52. **Figura.** 1985 **Figure.** 1985

Senza titolo

53. **Collage 1.** 1985

54. **Collage 2.** 1985

55. **Collage 3.** 1985

Untitled

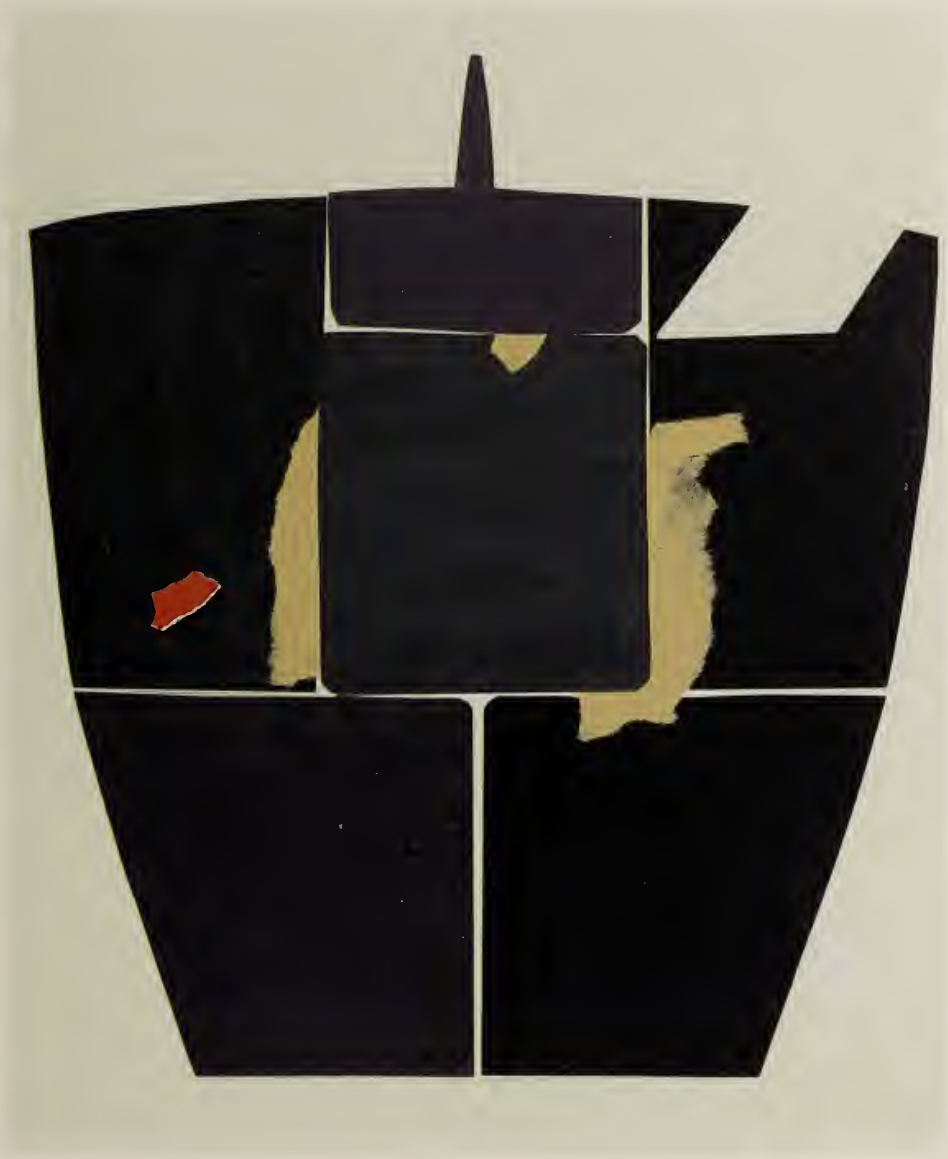
Collage 1. 1985

Collage 2. 1985

Collage 3. 1985

58. **Collage 6.** 1985

Collage 6. 1985



59. **Collage 7.** 1985

Collage 7. 1985

60. **Collage 8.** 1985

Collage 8. 1985

Dalla serie
"La madre Sarda e il suo
Figlio meraviglioso

63. **Senza titolo.** 1985

From the series
"La madre Sarda e il suo
Figlio Meraviglioso"

Untitled. 1985

64. **Senza titolo.** 1985 **Untitled.** 1985

65. **Senza titolo.** 1985 **Untitled.** 1985

67. **Senza titolo.** 1985 **Untitled.** 1985

68. **Carestia di patate 9 (Piccola zucca).** 1979
Legno, zucca, patate,
167 x 70 x 45 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

69. **Carestia di patate (Tavola).** 1979
Legno, stucco, lino, patate,
112,5 x 105 x 22,5 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

70. **Carestia di patate 8 (Collina e castello).** 1979
Legno, canna, patate, stucco,
116 x 132,5 x 77,5 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

71. **Carestia di patate 5 (Zucca grande).** 1979
Legno, rastrello, canna, zucca, patate, 205 x 107,5 x 23,75 cm
Collezione Karen Johnson Boyd, Wisconsin.

72. **Carestia di patate (Mangiatoia).** 1979
Legno, imbuto, pietra, avocado, legno,
170 x 140 x 86,33 cm
University of California, Berkeley, CA.

73. **Carestia di patate (Falce con pittura).** 1979
Pittura a olio su legno, falce,
147 x 75 x 32,5 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

74. **Paura di bere (Maschio).** 1980
Smalto su legno, bottiglia di vetro, 117,5 x 60 x 33,75 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

75. **Paura del fuoco.** 1980
Filo, smalto su legno,
180 x 54 x 40 cm
Maurice Tuchman,
Los Angeles, CA.

76. **Paura del successo.** 1980
Pittura a olio su legno,
215 x 50 x 30 cm
Collezione Barbara Brooker
San Francisco, CA.

77. **Paura di comprare una casa.** 1980
Filo, smalto su legno,
182,5 x 81,25 x 55 cm
Collezione Barry Rosen,
New York, NY.

78. **Paura del buio.** 1980
Pittura a olio su legno,
180 x 54 x 40 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

79. **Meta II (Anitra in atterraggio).** 1985
Pittura a olio su legno, oggetti, 262,5 x 72,5 x 60 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

80. **Meta III (Sedia e palla).** 1985
Pittura a olio su legno,
oggetti, 245 x 70 x 47,5 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

81. **Meta III (Cornice con specchio).** 1985
Pittura a olio su legno,
oggetti, 222,5 x 95 x 57,5 cm
Collezione Nancy e Paul Hughes, Denver, Colorado.

82. **Meta VI (Sax).** 1986
Pittura a olio su legno,
oggetti, 212,5 x 70 x 62,5 cm
Per gentile concessione della Susanne Hilberry Gallery, Detroit, Michigan.

83. **Meta VIII (Scienza).** 1986
Pittura a olio su legno,
oggetti, 250 x 95 x 50 cm
Collezione Italo e Stephanie Scanga.

68. **Potato Famine 9 (Small Gourd).** 1979
Wood, gourd, potatoes,
167 x 70 x 45 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

69. **Potato Famine (Table).** 1979
Wood, plaster, linner, potatoes,
112.5 x 105 x 22.5 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

70. **Potato Famine 8 (Hill and Castle).** 1979
Wood, reed, potatoes, plaster fragments,
116 x 132.5 x 77.5 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

71. **Potato Famine 5 (Large Gourd).** 1979
Wood, rake, gourd, potatoes,
205 x 107.5 x 23.75 cm
Collection Karen Johnson Boyd, Wisconsin.

72. **Potato Famine (Trough).** 1979
Wood, tin funnel,
stone, avocado, wood,
170 x 140 x 86.33 cm
University of California, Berkeley, CA.

73. **Potato Famine (Scythe with Painting).** 1979
Oil paint on wood, scythe,
147 x 75 x 32.5 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

74. **Fear of Drinking (Male).** 1980
Enamel on wood, glass bottle,
117.5 x 60 x 33.75 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

75. **Fear of Fire.** 1980
Enamel on wood, wire,
180 x 54 x 40 cm
Collection Maurice Tuchman,
Los Angeles, CA.

76. **Fear of Success.** 1980
Oil paint on wood,
215 x 50 x 30 cm
Collection Barbara Brooker,
San Francisco, CA.

77. **Fear of Buying a House.** 1980
Enamel on wood, wire,
182.5 x 81.25 x 55 cm
Collection Barry Rosen,
New York, NY.

78. **Fear of Dark.** 1980
Oil paint on wood,
180 x 54 x 40 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga

79. **Meta II (Duck Landing).** 1985
Oil paint on wood,
262.5 x 72.5 x 60 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

80. **Meta III (Chair and Ball).** 1985
Oil paint on wood,
245 x 70 x 47.5 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

81. **Meta III (Mirror Frame).** 1985
Oil paint on wood, objects,
222.5 x 95 x 57.5 cm
Collection Nancy and Paul Hughes, Denver, Colorado.

82. **Meta VI (Saxophone).** 1986
Oil paint on wood, objects,
212.5 x 70 x 62.5 cm
Courtesy Susanne Hilberry Gallery, Detroit, Michigan.

83. **Meta VIII (Science).** 1986
Oil paint on wood, objects,
250 x 95 x 50 cm
Collection Italo and Stephanie Scanga.

68. **Carestia di patate 9 (Piccola zucca).** 1979

Potato Famine 9 (Small Gourd). 1979

69. **Carestia di patate (Tavola).** 1979

Potato Famine (Table). 1979

70. **Carestia di patate 8 (Collina e castello).** 1979

Potato Famine 8 (Hill and Castle). 1979

72. **Carestia di patate (Mangiatoia).** 1979

Potato Famine (Trough). 1979

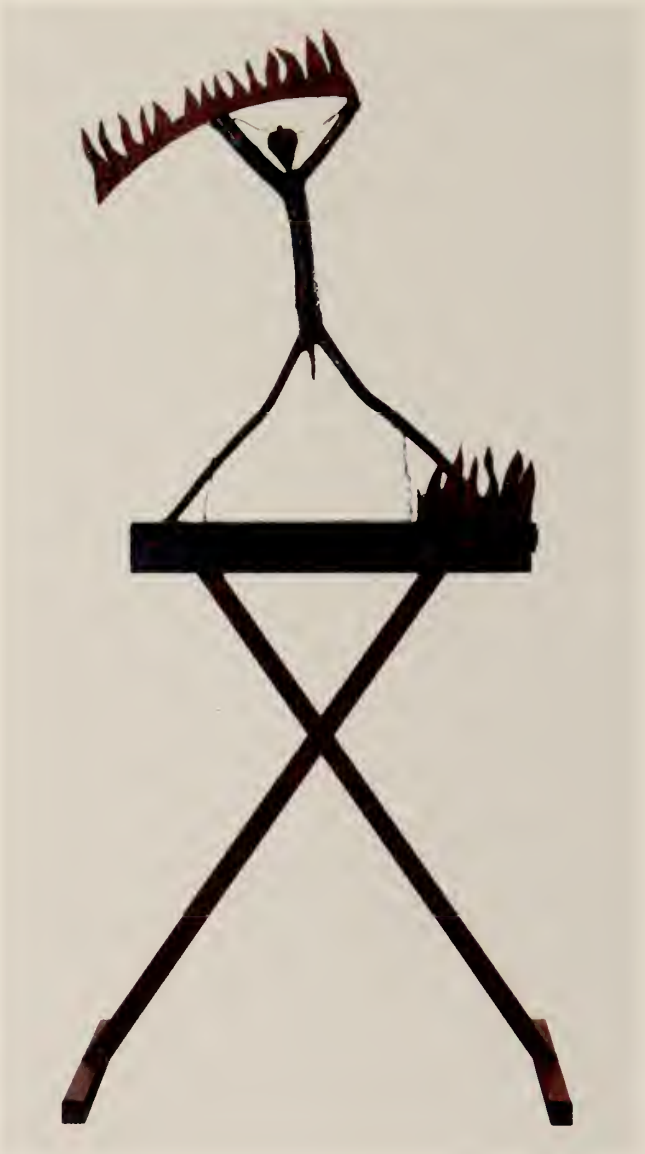
73. **Carestia di patate (Falce con pittura).** 1979

Potato Famine (Scythe with Painting). 1979

74. **Paura di bere (Maschio).** 1980

Fear of Drinking (Male). 1980

75. **Paura del fuoco.** 1980 **Fear of Fire.** 1980

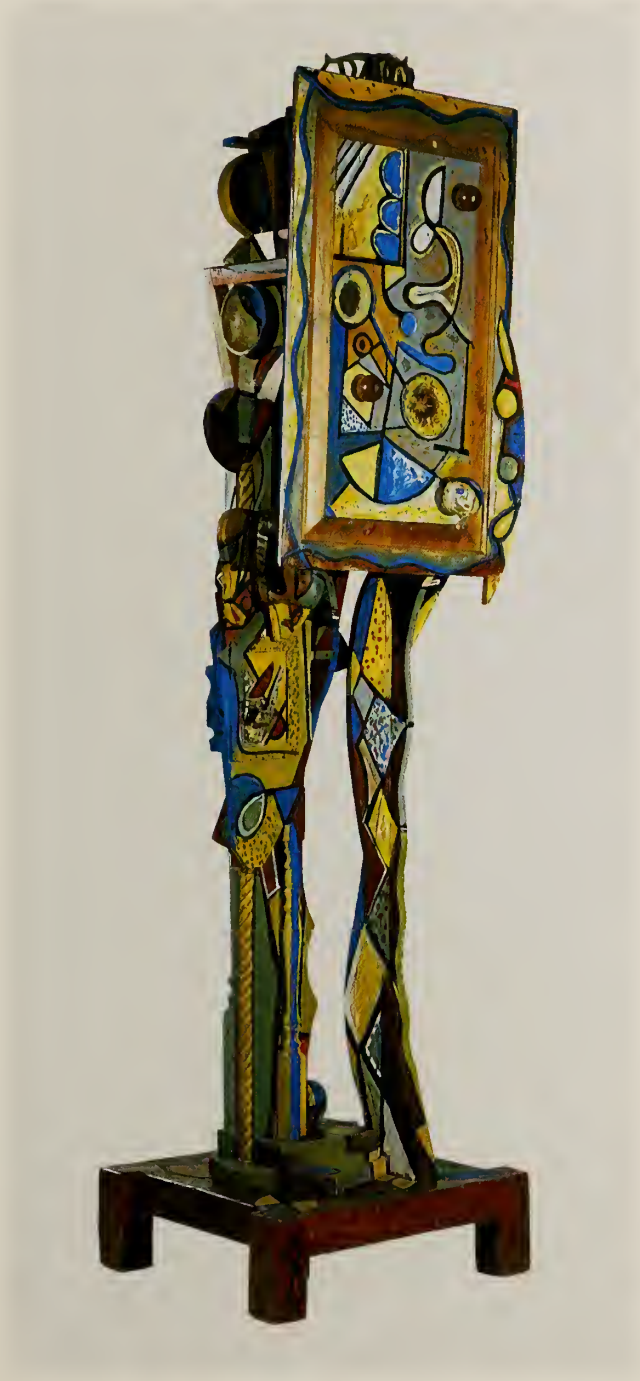


76. **Paura del successo.** 1980 **Fear of Success.** 1980

77. **Paura di comprare una casa.** 1980

Fear of Buying a House. 1980

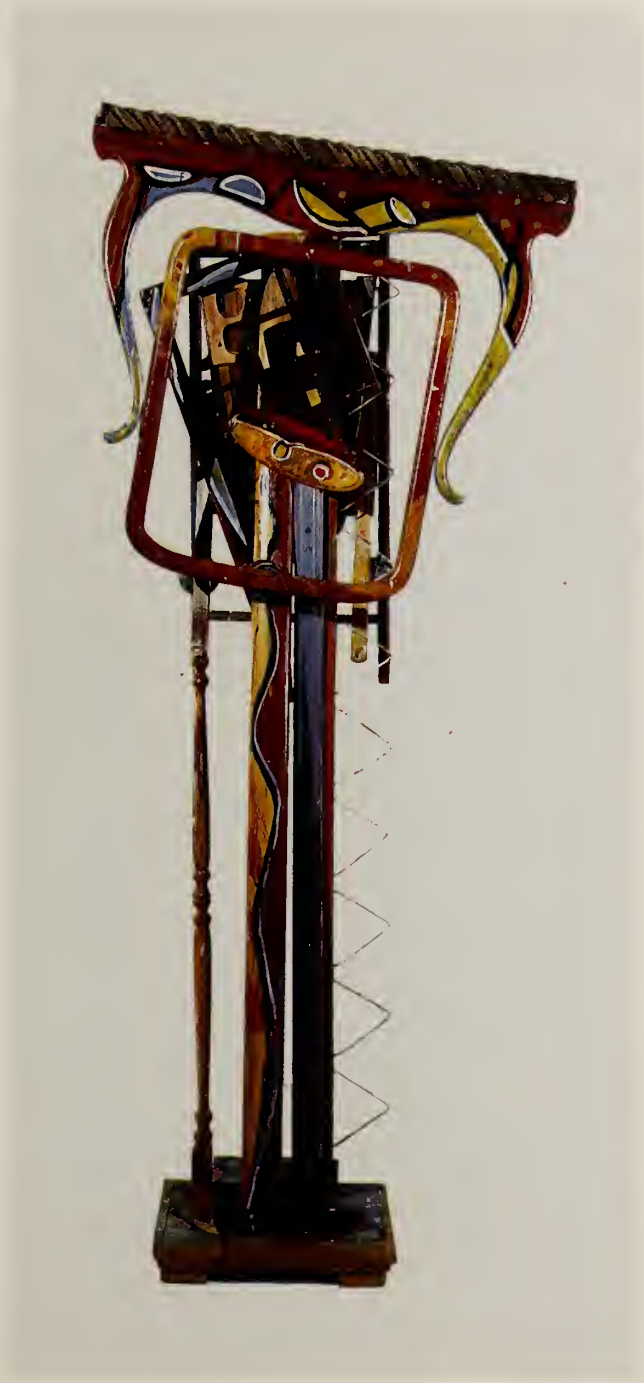
78. **Paura del buio.** 1980 **Fear of Dark.** 1980



80. **Meta III (Sedia e palla).** **Meta III (Chair and Ball).**
1985 1985

81. **Meta III (Cornice con specchio).** 1985

Meta III (Mirror Frame). 1985



82. **Meta VI (Sax).** 1986

Meta VI (Saxophone).
1986

83. **Meta VIII (Scienza).** 1986 **Meta VIII (Science).** 1986

Elenco Prestatori / List of Lenders

Giorgio Cavallon
Costantino Nivola
Italo e Stephanie Scanga

Karen Johnson Boyd, Racine, Wisconsin
Barbara Brooker, San Francisco, California
Vanda e S. Congiu, Cagliari
Nancy e Paul Hughes, Denver, Colorado
Barry Rosen, New York
Maurice Tuchman, Los Angeles, California

Galleria Arte Duchamp, Cagliari
Susanne Hilberry Gallery, Detroit, Michigan
University of California, Berkeley, California

Referenze Fotografiche

Tutte le riproduzioni delle opere di Giorgio Cavallon provengono da Gruenebaum Gallery Ltd. New York, NY
Fotografo David Heald, NY

Fotografie Costantino Nivola
Fotocolor Sabella, Pietrasanta (Lu): 34, 44, 45, 46, 48, 50, 63, 64, 65
Foto Giorgio Dettori, Cagliari: 37, 39, 41, 43
John Reed's Studio, East Hampton: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60

Fotografie Italo Scanga: John Balton Racine, WI: 71 e per gentile concessione dell'artista

Photographic Credits

All the photographs of Giorgio Cavallon's works are courtesy of Gruenebaum Gallery Ltd. New York, NY
Photographer David Heald, NY

Photographs Costantino Nivola
Fotocolor Sabella, Pietrasanta (Lu): 34, 44, 45, 46, 48, 50, 63, 64, 65
Foto Giorgio Dettori, Cagliari: 37, 39, 41, 43
John Reed's Studio, East Hampton: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60

Photographs Italo Scanga: John Balton Racine, WI: 71 and courtesy of the artist

La Fondazione Solomon R. Guggenheim è grata alla **Regione Veneto** per il suo contributo annuale che è indispensabile per l'attività culturale della Collezione Peggy Guggenheim.

Il prolungamento della stagione di apertura della Collezione Peggy Guggenheim avviene grazie a una donazione della **United Technologies Corporation**.

L'apertura gratuita della Collezione Peggy Guggenheim il sabato sera è promossa da **Montedison Progetto Cultura**.

La Fondazione Solomon R. Guggenheim ringrazia l'**Alitalia** per il contributo annuale.

L'impianto di climatizzazione e la rete telematica di controllo "Sentinel Arte" a Palazzo Venier dei Leoni, sede della Collezione Peggy Guggenheim, sono state installate dalla **Jacorossi S.p.A.**.

The Solomon R. Guggenheim Foundation is grateful to the **Regione Veneto** for the annual subsidy that assures the effective operation of the Peggy Guggenheim Collection, Venice.

The extended season of the Peggy Guggenheim Collection is made possible through a grant from **United Technologies Corporation.**

The free Saturday evening opening of the Peggy Guggenheim Collection is financed by a grant from **Montedison Progetto Cultura.**

The Solomon R. Guggenheim Foundation gratefully acknowledges the support of **Alitalia** on an annual basis.

The climate control and surveillance system "Sentinel Arte" for the Peggy Guggenheim Collection have been provided by **Jacorossi S.p.A.**

Fondazione Solomon R. Guggenheim

Garanti Onorari in perpetuo
Solomon R. Guggenheim, Justin K. Thannhauser, Peggy Guggenheim

Presidente
Peter Lawson-Johnston

Vice Presidenti
The Right Honorable Earl Castle Stewart, Wendy L.J. McNeil

Garanti
Elaine Dannheisser; Michel David-Weill; Carlo De Benedetti; Joseph W. Donner; Robin Chandler Duke; Robert M. Gardiner; John S. Hilson; Harold W. McGraw, Jr.; Thomas M. Messer; Denise Saul; William A. Shreyer; Bonnie Ward Simon; Seymour Slive; Peter W. Stroh; Stephen C. Swid; Rawleigh Warner, Jr.; Michael F. Wettach; Donald M. Wilson; Willia T. Ylvisaker.

Tesoriere
Theodore G. Dunker

Direttore
Thomas M. Messer

Collezione Peggy Guggenheim

Comitato Consultivo
Claude Pompidou, Presidente; Danielle Gardner, Presidente Onorario; Hedy Maria Allen; Giuseppina Araldi Guinetti; Pietro Barilla; Alexander Bernstein; Mary Bloch; Carlo Bonomi; Contessa Ida Borletti; Bernardino Branca; Bruno Buitoni; The Right Honorable Earl Castle Stewart; Enrico Chiari; Rosemary Chisholm; Jack Clerici; Maria Luisa de Romans; William Feick Jr.; Gabriella Golinelli; Giuliano Gori; Milton Grundy; Jacques Hachuel Moreno; James Harmon; Lady Hulton; Evelyn Lambert; Laurence D. Lovett; Achille Maramotti; Leonardo Mondadori; Umberto Nordio; Contessa Fanny Rattazzi; Antonio Ratti; Nanette Ross; Denise Saul; Angela Schimberni; Hannelore Schulhof; Anna Scotti; James Sherwood; Roberto Tronchetti; Gianni Varasi; Kristen Venable; Robert Venable; Felice Gianani, Membro Onorario.

Collaboratori
Philip Rylands, Deputy Director; Fred Licht, Curatore, Paul Schwartzbaum, Conservatore, Renata Rossani, Assistente Deputy Director; Claudia Rech, Coordinatrice Ufficio Sviluppo e Relazioni Esterne; Laura Micolucci, Contabile; Gabriella Tonegato, Aiuto Contabile, Annarita Fuso, Assistente.

Patrocinatori istituzionali
Regione Veneto, United Technologies Corporation, Montedison Progetto Cultura, Alitalia.

Progetto allestitivo delle
opere di Costantino Nivola
Arch. Roberto Platania
con Arch. Francesco Calzolaio
Arch. Vincenzo Casali
esecuzione Centro Luce Teso,
Treviso

"ARTE DEL '900 ITALIANO NELLE COLLEZIONI ASSITALIA"

1987. A Roma, nel palazzo di Villa Medici, per la prima volta è stata esposta al pubblico la collezione Assitalia d'arte italiana del '900: un'iniziativa importante che raccoglie opere di pittura e grafica tra le più significative nel panorama del nostro secolo.
1988. L'impegno Assitalia nel mondo dell'arte continua con due grandi avvenimenti: sempre a Roma, Assitalia è assicuratore ufficiale della mostra dedicata a Vincent Van Gogh, esposta alla Galleria Nazionale d'arte moderna. A Venezia, Assitalia diventa assicuratore ufficiale della Fondazione Guggenheim e sponsor della mostra "3 artisti italo-americani: G. Cavallon, C. Nivola, I. Scagna".

Assitalia

Editor
Maria Cristina Poma

Redazione
Manuela Oggioni
Alessandra Sacchi

Ha collaborato
Guido Lazzarini

Segreteria di redazione
Anna Romanelli

Traduzione
Renata Rossani

Design
FG Confalonieri

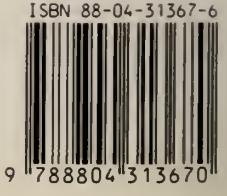
Coordinamento tecnico
Studio g.due srl

Questo volume è stato
stampato nel mese di febbraio
1988 presso Bierre, Milano
per conto dell'Arnoldo
Mondadori Editore per
i "Trustees of The Solomon
R. Guggenheim Foundation".
Stampato in Italia - Printed
In Italy

88 0431 367 6
88
3

The Solomon R. Guggenheim Foundation

ISBN 88-04-31367-6



Arnoldo Mondadori Editore